

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

ALEXANDRA JOVANOVITCH DELAPLACE

ENTRE ESPELHOS PARTIDOS:

Significações da femme fatale em três filmes estrelados por Rita
Hayworth na década de 40

GUARULHOS – SP

2015

ALEXANDRA JOVANOVITCH DELAPLACE

ENTRE ESPELHOS PARTIDOS: significações da *femme fatale* em três
filmes estrelados por Rita Hayworth na década de 40

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Ciências Sociais da Universidade
Federal de São Paulo como requisito
para obtenção do grau de *Mestre em
Ciências Sociais*.

Orientador: Prof. Dr. Mauro Luiz Rovai

Guarulhos - SP
2015

FICHA CATALOGRÁFICA

DELAPLACE, Alexandra Jovanovitch.

ENTRE, ESPELHOS partidos: significações da *femme fatale* em três filmes estrelados por Rita Hayworth na década de 40/ Alexandra Jovanovitch Delaplace. – Guarulhos, 2015, 133 páginas.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2015. Orientador: Mauro Luiz Rovai

Título em inglês: Between broken glasses: Meanings of the femme fatale on three films stared by Rita Hayworth in the 40's decade.

1. Cinema. 2. Sociedade. 3. Representação do feminino. 4. *Femme Fatale*. 5. Rita Hayworth. I. Título.

ALEXANDRA JOVANOVITCH DELAPLACE

ENTRE ESPELHOS PARTIDOS: significações da *femme fatale* em três filmes estrelados por Rita Hayworth na década de 40

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de São Paulo como requisito para obtenção do grau de *Mestre em Ciências Sociais*.

Orientador: Prof. Dr. Mauro Luiz Rovai

Aprovado em: 27/11/2015

Prof. Dr. Mauro Luiz Rovai (orientador)
UNIFESP

Prof^a. Dra. Arlenice Almeida
UNIFESP

Prof^a. Dra. Eliska Altmann
UFRRJ

AGRADECIMENTO

Meus agradecimentos ao meu orientador, professor Mauro Luiz Rovai, à professora Arlenice Almeida, à professora Eliska Altmann, ao professor Paulo Menezes e a todos que colaboraram direta ou indiretamente à elaboração da presente dissertação. Também gostaria de agradecer à CAPES pelo apoio financeiro.

RESUMO:

A *femme fatale* detém uma posição polêmica, mas significativa tanto em relação à história do cinema quanto em relação aos discursos mais amplos sobre feminilidade. Na verdade, tal figura, além de se mostrar resistente a qualquer tentativa de definição, ocupa uma posição complexa em relação aos estudos de gênero e de seu contexto cultural, uma vez que a *femme fatale* é altamente ambivalente em termo de sua validade enquanto ícone feminista, e ainda oferece algumas das imagens mais potentes do poder feminino representadas no *mainstream* cinematográfico. Desta forma, o presente trabalho tenta mapear as diferentes representações da *femme fatale* nos filmes da década de quarenta, focando, especialmente, na figura de Rita Hayworth, quando se interroga se é realmente possível que a representação das *femmes fatales* sejam semelhantes entre si, mesmo quando estamos falando sobre uma mesma atriz, como no caso de Hayworth em filmes como *Sangue e Areia* (1941), *Gilda* (1946) e *A dama de Shanghai* (1948).

PALAVRAS-CHAVES: Cinema; Sociedade; Representação do feminino; *Femme Fatale*; Rita Hayworth.

ABSTRACT:

The *femme fatale* holds a vexed but significant position in the history of film, as well as in wider discourses about femininity. Such figures are difficult to define, occupy a complex position in relation to genre and cultural context, are highly ambivalent in terms of their validity as feminist icons, and yet offer some of the most potent images of female power and agency in mainstream cinema. In this way, the present work tries to map the different representation of *femme fatale* in the 40's films decade, especially, focusing on the figure of Rita Hayworth, when we interrogate if it is really possible that the *femmes fatales's* representation are similar between them, even when we are speaking about the same actress, as in Hayworth's case in films like *Blood and Sand* (1941), *Gilda* (1946) and *The Lady from Shanghai* (1948).

KEYWORDS: Cinema; Society; Female Representation; *Femme Fatale*; Rita Hayworth.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Filme: <i>Sangue e Areia</i> (Robert Mamoulian, 1941)	pg. 26
Figura 2 - Filme: <i>Sangue e Areia</i> (Robert Mamoulian, 1941)	pg. 26
Figura 3 - Filme: <i>Sangue e Areia</i> (Robert Mamoulian, 1941)	pg. 28
Figura 4 - Filme: <i>Sangue e Areia</i> (Robert Mamoulian, 1941)	pg. 30
Figura 5 - Filme: <i>Sangue e Areia</i> (Robert Mamoulian, 1941)	pg. 31
Figura 6 - Filme: <i>Sangue e Areia</i> (Robert Mamoulian, 1941)	pg. 32
Figura 7 - Filme: <i>Sangue e Areia</i> (Robert Mamoulian, 1941)	pg. 32
Figura 8 - Filme: <i>Sangue e Areia</i> (Robert Mamoulian, 1941)	pg. 35
Figura 9 - Filme: <i>Sangue e Areia</i> (Robert Mamoulian, 1941)	pg.40
Figura 10 - Filme: <i>Sangue e Areia</i> (Robert Mamoulian, 1941)	pg. 40
Figura 11 - Filme: <i>Sangue e Areia</i> (Robert Mamoulian, 1941)	pg. 41
Figura 12 - Filme: <i>Sangue e Areia</i> (Robert Mamoulian, 1941)	pg. 42
Figura 13 - Filme: <i>Sangue e Areia</i> (Robert Mamoulian, 1941)	pg. 42
Figura 14 - Filme: <i>Sangue e Areia</i> (Robert Mamoulian, 1941)	pg. 42
Figura 15 - Filme: <i>Sangue e Areia</i> (Robert Mamoulian, 1941)	pg. 43
Figura 16 - Filme: <i>Sangue e Areia</i> (Robert Mamoulian, 1941)	pg. 43
Figura 17 - Filme: <i>Sangue e Areia</i> (Robert Mamoulian, 1941)	pg. 43
Figura 18 - Filme: <i>Sangue e Areia</i> (Robert Mamoulian, 1941)	pg. 46
Figura 19 - Filme: <i>Sangue e Areia</i> (Robert Mamoulian, 1941)	pg. 47
Figura 20 - Filme: <i>Sangue e Areia</i> (Robert Mamoulian, 1941)	pg. 48
Figura 21 - Filme: <i>Sangue e Areia</i> (Robert Mamoulian, 1941)	pg. 49
Figura 22 - Filme: <i>Sangue e Areia</i> (Robert Mamoulian, 1941)	pg. 49
Figura 23 - Filme: <i>Sangue e Areia</i> (Robert Mamoulian, 1941)	pg. 49
Figura 24 - Filme: <i>Sangue e Areia</i> (Robert Mamoulian, 1941)	pg. 50
Figura 25 – Filme: <i>Gilda</i> (Charles Vidor, 1946)	pg. 64
Figura 26–Cartaz de divulgação de <i>Gilda</i> (Columbia Pictures, 1946)	pg. 65
Figura 27 - Filme: <i>Gilda</i> (Charles Vidor, 1946)	pg. 77
Figura 28 - Filme: <i>Gilda</i> (Charles Vidor, 1946)	pg. 82
Figura 29 - Filme: <i>A dama da Shanghai</i> (Orson Welles, 1948)	pg. 85
Figura 30 - Filme: <i>A dama de Shanghai</i> (Orson Welles, 1948)	pg. 99
Figura 31 - Filme: <i>A dama de Shanghai</i> (Orson Welles, 1948)	pg. 113

SUMÁRIO

1 – INTRODUÇÃO	9
2 – ANÁLISE DO FILME <i>SANGUE E AREIA</i>	23
2.1 – Juan Gallardo: o retrato de um homem simplório	23
2.2 – Doña Sol de Mihura: a mulher enquanto fera	35
3 – ANÁLISE DO FILME <i>GILDA</i>	51
3.1 – Johnny Farrel: O <i>tough guy</i>.....	51
3.2 - “NUNCA houve uma mulher como... Gilda”: a mulher enquanto causadora de abalos	62
4 - ANÁLISE DO FILME <i>A DAMA DE SHANGHAI</i>	84
4.1 - “Mas uma vez que a vi... Uma vez que a vi, eu não estava com a minha cabeça no lugar certo por algum tempo”: quando o “herói” avista a <i>femme fatale</i>	84
4.2 - Elsa Bannister: a ambigüidade da mulher fatal	96
4.3 - A cena dos espelhos: a imagem cristal	106
5 – CONCLUSÃO:	118
6 - FILMOGRAFIA	124
7 – BIBLIOGRAFIA	126
8 - REFERÊNCIAS DA WEB	133

1. INTRODUÇÃO

Esta dissertação centra-se na *femme fatale* dos filmes da década de quarenta, propondo uma interpretação desta figura a partir de seu contexto histórico, cultural e cinematográfico. A escolha desta personagem, tipicamente inserida dentro de um universo masculino, é um desdobramento da pesquisa de iniciação científica (UNIFESP, 2008-2010), que abordou figuras femininas que, de certo modo, fugiam do funcionamento tradicional do papel social da mulher. Naquele momento, o objetivo era entender as ações de Clitemnestra e Electra¹ nas suas releituras teatrais do início do século XX, tendo como idéia central a compreensão do laço que unia este mito antigo à sua reescrita no século passado².

Neste novo trabalho científico, ao buscar estudar a complexidade que envolve o feminino, principalmente, em sua representação mais popular no século XX, interessou-se explorar a figura da *femme fatale* em sua recorrência cinematográfica na década de quarenta, uma vez que esta se apresenta como uma personagem altamente ambivalente: seja como um ícone de dominação do sexo oposto, pois tortura, numa relação assimétrica, seu parceiro, ao deixar em suspenso a confirmação de seu afeto, ou como uma visão estereotipada e negativa que oferece da mulher sexualmente liberada³, na medida em que esta só existe a partir do momento em que há uma personagem masculina para destruir. Contudo, apesar deste aspecto dubio, é difícil negar que a *femme fatale* não represente uma poderosa imagem da potência feminina tanto no cinema quanto na expressão popular de diversas culturas.

¹ Tanto Clitemnestra, esposa do rei Agamêmnon, quanto Electra, a filha do soberano, a partir de certos modos de ação, transgridem os pressupostos de comportamento da época a fim de atingirem seus intentos. Na verdade, a tragédia dos Atridas apresenta mulheres que não só infringem o comportamento desejável de uma mulher bem-nascida, como estas assumem muitas vezes posturas masculinas. Cf. Jean-Pierre Vernant em seu artigo “Héstia-Hermes. Sobre a expressão religiosa do espaço e do movimento entre os gregos”. In: *Mito e pensamento entre os gregos* (1974, pp. 201-207)

² Em seu livro *Electra after Freud* (2005), Jill Scott alega que, se no século XIX o mito de Édipo desempenhou um importante papel para cultura ocidental, no século XX, o mito de Electra se mostrou capaz de expressar com “vigor inédito” a crueldade e a violência que o século passado assistiu. Para a autora, a vingativa Electra, ressurgida entre as adaptações teatrais do período entre guerras, nos indica que talvez este antigo mito, negligenciado no período clássico, abrace melhor do que nenhum outro a capacidade humana de destruição e vingança.

³ Esta tese permeia os trabalhos de pesquisadoras como Mary Ann Doane (1991), E. Ann Kaplan (1978 rev. ed. 1998) e Annette Kuhn (1990), que questionam o fascínio exercido pela *femme fatale* ao investigar a maneira pela qual esta personagem é representada. Segundo essas autoras, tal estereótipo só reforça o pensamento misógino presente na sociedade ocidental, impedindo, portanto, qualquer mudança política, econômica ou social reivindicada pela mulher.

Sendo assim, a figura da *femme fatale* deve ser contextualizada, pois, embora esteja habitualmente associada com os filmes *noir* da década de quarenta e cinquenta, a imagem de uma mulher sedutoramente fatal foi amplamente representada em diferentes manifestações culturais de diversas épocas. Na antiguidade clássica, por exemplo, ela aparece sob a forma de sereias ou outras criaturas mitológicas sempre descritas enquanto demônios femininos que se utilizavam de sua ilusória beleza para atrair os homens e, em seguida, devorá-los. Aparece também na recorrência dos textos bíblicos, podendo ser observada em Eva, que desperta Adão para os prazeres da carne, acarretando a expulsão de ambos do paraíso; Dalila, que seduz e trai Sansão por dinheiro; ou a figura de Salomé que com os seus atributos leva Herodes Antipas a matar São João Batista. Na Europa medieval, por seu turno, em que fadas (observe-se que “fada” e “fatal” possuem a mesma raiz etimológica, ou seja, “*Fatum*” - destino) e bruxas eram o estereótipo vigente, uma vez que encarnaram, através do empoderamento de sua sexualidade, uma violação direta aos valores impostos às mulheres da época, como pode ser notado na lenda do rei Artur, nas representações de Guinevere, Morgana La Fay e Nimuë (também conhecida como a Dama do lago ou Vivian). Já no *fin-de-siècle* do XIX é possível observar, na maior parte das obras literárias e pictóricas, entre o período de 1870 e 1908, uma verdadeira obsessão por uma figura feminina ao mesmo tempo angelical e demoníaca (também representada enquanto virgem e prostituta; vítima e carrasco), que parecia estar cada vez mais presente nas ruas das grandes metrópoles, como nos mostra o romance de Anatole France, *Thaïs* (1890), ou a heroína homônima do romance *Nana* (1880) do escritor francês Émile Zola, que se apresentam como importantes exemplos literários para representar a “nova mulher” moderna, que, definida, essencialmente, pela sua maciça presença nas ruas dos centros urbanos, principalmente, em cabarés, boates e cassinos (gozando, assim, de uma independência jamais vista antes), torna-se tanto um potencial objeto de cobiça quanto de ameaça para os homens ainda não acostumados com essa emancipação feminina que pode emasculá-los. Por fim, mas não menos importante, temos a cinematográfica *femme fatale* do século XX, que, nas primeiras décadas deste século, foi incorporada pela *vamp*.

A *vamp*, com efeito, se manifesta como uma imoderada predecessora da personagem de escrutínio do presente trabalho, na medida em que também era uma mulher ostensivamente sedutora, perversa e cruel, mas não chegava a ser criminosa ou assassina. Desde seus primórdios, Hollywood cria a figura da *vamp* para representar o

que Annette Kuhn chama de “a mulher irresistivelmente atraente que leva os homens à destruição através de sua excessiva sexualidade” (KUHN, 1990, p. 409). De acordo com Marjorie Rosen (1973, p. 69), a “*persona* manufaturada da *vamp*”, invariavelmente, apresentada, tanto nas telas de cinema quanto fora delas, através de um forte exotismo, exibindo uma maquiagem exagerada e trejeitos teatrais, e no qual a própria origem estrangeira das atrizes contava. Assim, Theda Bara, Louise Glaum, Pola Negri, Musidora, todas estrangeiras (ou de ascendência direta, como no caso de Theda Bara), que ficaram conhecidas pelas suas *vamps* do cinema mudo americano, que o termo *vamp* se definiu, pois ajudava a construir esta imagem de mulher misteriosa, que personifica o apelo sexual inerente à personagem. Aliás, foi com o filme *A Fool There Was* (1915), com Theda Bara - no qual esta interpretava uma mulher que se serve do seu charme para seduzir um homem casado – que o termo se difundiu

Todavia, a representação cinematográfica da mulher fatal se transforma na década de trinta. Ao invés da excessiva sexualidade exalada pela *vamp*, as mais imemoráveis devoradoras de homens daquele período eram representadas por atrizes como Greta Garbo (*Flesh and the Devil*, 1927 e *Mata Hari*, 1932) e Marlene Dietrich (*Der Blaue Engel*, 1930 e *The Devil is a Woman*, 1935), marcadas pelos seus traços andróginos (silhueta magra e ereta, ancas estreitas e pouco busto) e por certa sobriedade, como se pode notar pelas vestimentas que usavam e pelos seus gestos. Isso fica claro, por exemplo, na personagem de Marlene Dietrich em *O anjo azul*, usando um smoking (com as pernas a mostra) para seduzir Immanuel (Emil Jannings) - um pacato professor que abandona tudo para viver ao lado de Lola (Dietrich), uma cantora de cabaré que o leva a ruína moral e financeira -, e sendo mostrada diversas vezes com as mãos na cintura ou sentada com as pernas abertas. Diferente das anteriores, a principal característica destas *vamps* está, de certa forma, associada a uma ambigüidade sexual, que as define por uma peculiar mistura de pudor, expressa na maquiagem mais sóbria (os lábios já não são tão valorizados, as sobrancelhas são finas e erguidas, etc.), nos cortes de cabelo (agora são presos e curtos), na sofisticação do vestuário (tailleur com saias retas não muito longas, sapato de solado mais baixo, mais apropriados para o cotidiano, e para noite, vestidos soltos e com decotes em seta) e, finalmente, nos acessórios um pouco mais comedidos, como as meias de nylon e a cinta-liga, mais afeitos ao dia-a-dia de uma mulher urbana.

Deste modo, apesar destas manifestações já existentes, em que cada uma apresenta suas próprias particularidades históricas e artísticas, foi na década de quarenta que a mulher fria e sedutora atingiu o seu ápice e ficou para sempre marcada como *femme fatale*. Como suas antecessoras, ela também é uma mulher manipuladora que se utiliza de seu próprio corpo como arma para atingir os seus objetivos. Só que desta vez, esta nova representação feminina parece ser um produto da situação histórica que os Estados-Unidos viviam após o início da Segunda Guerra Mundial. Efetivamente, segundo Helen Hanson (2007), as necessidades econômicas geradas pela guerra mudaram radicalmente a posição social da mulher americana, que troca o seu papel tradicional (enquanto mãe e esposa) por uma nova função de trabalhadora, sendo esse o seu dever patriótico enquanto os homens estão em território estrangeiro lutando pela nação. Deste modo, de acordo com a autora, a mulher passa a ter maior visibilidade social e a ganhar uma independência antes desconhecida, gerando, de algum modo, tanto uma “confusão em relação às funções tradicionais de cada gênero” quanto uma “desconfiança masculina em relação à autonomia feminina” (HANSON, 2007, p. xvi), como, por exemplo, expressas na capa do filme *Confissão* (1947), que destaca a fala de Humphrey Bogard para Lizabeth Scott: “Esqueci de lhe dizer, mas não confio em mulheres”.

Nesta senda, a *femme fatale* hollywoodiana da década de quarenta passa a encarnar o inimigo da família, pilar que sustentava a sociedade burguesa da época: dado que a figura de uma dama perigosamente sedutora oferece o retrato inverso da mulher que se dedica ao seio familiar e que doa sua própria vida em favor dos outros. Toma-se como exemplo a figura de Elsa (Rita Hayworth) em *A dama de Shanghai* (1948), terceiro filme da seleção proposta pelo trabalho. Apesar de seu aspecto frágil e submisso, a senhora Bannister, casada por interesse com um homem mais velho e debilitado fisicamente, o rico advogado criminalista Arthur Bannister (Everett Sloane), por meio de sua beleza, inteligência e sedução, exerce forte influência sobre seu amante, o marinheiro irlandês Michael O'Hara (Orson Welles) que, incapaz de lhe opor resistência, é levado para um mundo de crime.

Como sustenta Jans B. Wager (2005), as figuras femininas do cinema na década de quarenta tendem a ser divididas em dois grandes pólos: a *femme fatale* e a *femme attrapée* - em que esta última está associada às imagens de feminilidade dentro da família nuclear tradicional, “estando irremediavelmente presa pelo patriarcado”,

enquanto a primeira é a mulher mais subversiva, procurando satisfação e definição pessoal, e que, por isso mesmo, é “condenada à destruição, seja ela física e/ou moral, pois rompe os contextos familiares burguês de casamento e família” (WAGER, 2005, pp. 4-5). Contudo, embora esta distinção seja importante (a qual será retomada ao longo do trabalho), ela não leva em conta as personagens com outras possíveis funções narrativas para além das da mulher exuberante que ameaça sexualmente seus parceiros masculinos, como revela Angela Martin, no seu artigo *Gilda Didn't Do Any of Those Things You've Been Losing Sleep Over: The Central Women of 40s Films Noirs* (1998, pp. 202-228), que lista mais de oitenta filmes produzidos entre 1941 e 1959, que contêm personagens femininas centrais, sendo que apenas uma fração das mesmas pode ser claramente rotulada como *femme fatale*. Além disso, o termo *femme fatale* parece outorgar uma imagem negativa a este novo papel da mulher, uma vez que ela é constantemente definida por “um forte apelo sexual, em que suas ações são motivadas por um inegável desejo por riqueza, poder e controle sobre aqueles que estão ao seu redor” (DICKOS, 2002, p.162).

De certo modo, a definição acima mostra uma maneira simplista de classificar a *femme fatale* em uma espécie de lista de atributos facilmente identificáveis que exclui qualquer possível ambigüidade emanada por esta figura de escrutínio. Na verdade, a maior parte dos trabalhos acadêmicos realizados em torno da mulher fatal envolve justamente um processo de eliminação de qualquer dubiedade que possa cercar a personagem enquanto categoria crítica. Mesmo interpretações fortemente ligadas ao estudo de gênero (*genre studies*), que se opõem à visão limitada do binarismo que posiciona homens e mulheres em relações de extremos opostos, enfatizam em seu processo de definição da *femme fatale* categorias dicotômicas em que esta é vista como uma simples projeção da psique masculina, não se preocupando, portanto, em analisá-la segundo as transformações que sofreu.

Efetivamente, inúmeros estudos de cunho feminista se referem à figura da mulher fatal em termos de “fantasia”, “imagem”, “sintoma” e “projeção” da mente masculina e uns dos melhores exemplos para ilustrar este tipo de aproximação seriam os trabalhos de E. Ann Kaplan ([1978]1998 e 1995) e Mary Ann Doane (1991), que igualmente assumem que a noção de *femme fatale* está diretamente ligada a uma projeção de anseios masculinos, argumentando que tal figura não seria “o produto de inquietações femininas, mas sim um sintoma dos medos masculinos sobre este

contingente feminino, focalizando, portanto, o que concerne aos homens” (DOANE, 1991, pp. 2-3). Com efeito, esta leitura faz sentido no contexto da indústria cinematográfica americana, em que, havendo uma predominância da ideologia patriarcal, a mulher, na busca por mais oportunidades no mercado de trabalho, passa a ser um problema culturalmente reconhecido e retratado em suas produções. Porém, ainda nestas interpretações há sempre a tentativa de despir a *femme fatale* de algum significado que esteja além de seu contexto de criação cinematográfico. Na realidade, tal avaliação corre o risco de impor limites rígidos ao potencial interpretativo da *femme fatale*, fechando, conseqüentemente, a possibilidade de leituras críticas alternativas a este modelo analítico⁴, já que, ao interpretar a mulher fatal como sendo nada mais do que uma deformação de angústias masculinas - a respeito da redefinição dos papéis sociais femininos no período do pós-guerra -, não se leva em conta as diferentes reações do público feminino diante dessa personagem⁵, o que poderia tornar mais complexa a figura.

Aliás, como Elisabeth Bronfen argumenta, a duplicidade seria o “valor seminal” de qualquer *femme fatale* que se prece, na medida em que “não está simplesmente disposta a enganar alguém a fim de obter o dinheiro e a liberdade que procura, mas porque nunca irá revelar suas verdadeiras intenções” (BRONFEN, 2004, p.106). Deste modo, a mulher fatal é uma figura complexa em que a própria definição de seu termo se mostra movediça, exigindo, por isso mesmo, uma leitura mais nuançada de suas ações. Com efeito, apesar das inúmeras tentativas para determiná-la, não há nenhum consenso unânime sobre o termo apropriado para sua definição, como Helen Hanson e Catherine O’Rawe apontam. Para as autoras: “embora a *femme fatale* seja lida como um estereótipo cultural, ela está aquém de qualquer ponto de fixação”, pois, “a *femme fatale* inevitavelmente evoca mais do que descreve” (HANSON; O’RAWE, 2010, pp. 2-3). Assim, as análises de Bronfen (2004) e Hanson (2007 e 2010) propõem uma leitura mais matizada da *femme fatale*, permitindo que esta seja lida pelo o que ela é de fato, ou

⁴ O presente estudo não pretende romper nenhum paradigma conceitual, mas tenta trabalhar as possíveis nuances das personagens denominadas *femme fatale* da seguinte amostra de filmes.

⁵ A respeito deste tópico, vale lembrar o artigo de Winfried Fluck intitulado *Crime, Guilt and Subjectivity in Film Noir* (2001) que procura entender por que filmes predominado pela solidão, pelo medo e pela obsessão proporcionam uma experiência prazerosa, até mesmo fascinante, para um grande número de espectadores. Nesta mesma linha de raciocínio, também é possível explorar a ocorrência da *femme fatale*, já que, apesar de sua representação predominantemente misógina, a mulher fatal se tornou tão popular entre as mulheres, sendo utilizada para vender uma série de produtos, como revistas, calendários, lingerie e até livros de defesa pessoal para o público feminino. Contudo, o intuito da dissertação não é fazer uso de uma teoria da recepção para compreensão da figura da *femme fatale*.

seja, pelo amálgama de um conjunto de pequenas partes em que a inserção de cada elemento que a constitui, seja ela a maquiagem, o figurino, ou o plano no qual ela é filmada, possui um significado próprio, o que cria a necessidade de apreendê-la não somente como reflexo, espelho direto, de um contexto sócio-histórico, já que esta interpretação pode limitar o seu potencial simbólico:

A *femme fatale* lançou uma sombra imaginária sobre o período do pós-guerra, ocultando e obscurecendo papéis femininos que não se encaixavam nem na “virtude” nem no “vício” de uma sexualidade polarizada. E isto é em parte atribuído a maneira pela qual a *femme fatale* foi tida como um paradigma das mudanças ocorridas durante a Segunda Guerra Mundial principalmente a respeito do papel social feminino⁶. (HANSON, 2007, p. 4 – minha tradução)

Necessitando, portanto, que a *femme fatale* seja compreendida como uma entidade distinta ao invés de uma simples projeção da psique masculina:

(...) quando a reduzimos a um sintoma ou a um slogan, podemos ler a *femme fatale* tanto enquanto uma corporificação de uma ameaça ou como um enigma textual presente dentro da estrutura narrativa, mas, ao fazer tal manobra, evitamos efetivamente vê-la enquanto uma entidade distinta não apenas em relação às fantasias do herói, mas como no que diz respeito a qualquer preconceito crítico que direciona nossa leitura a partir de um texto dado⁷. (BRONFEN, 2004, p.114 – minha tradução)

Com efeito, este argumento pode se apresentar como uma possível mudança paradigmática em relação à conceitualização teórica da *femme fatale*, pois lhe oferece um maior nível de autonomia e flexibilidade crítica. Na realidade, isto ocorre na medida em que, ao deixar de ser o produto da fantasia de alguém, ou um ícone de feminilidade imposto por uma indústria cultural a ser reverenciado e seguido por todas as mulheres, tal transformação nos abre a possibilidade de vê-la além de uma divisão dicotômica, como aquela efetuada por Wager (2005) entre *femme attrapée* e *femme fatale*, que ignora as suas nuances representativas. Com efeito, as *femmes fatales* não são semelhantes entre si, não apenas em virtude das abordagens particulares realizadas pelos diretores, que são distintas, como também são diferentes as personagens construídas no

⁶ “The *femme fatale* has cast an imaginative shadow over the period, occluding and obscuring female roles that fit neither within the ‘vice’ or ‘virtue’ polarity of sexuality. This is partly attributable to (...) the way that the *femme fatale* has stood as paradigmatic of socio-cultural changes in women’s roles in the World War II and post-war eras.”

⁷ “(...) when reducing her to a symptom or a catchphrase, they read the *femme fatale* either as an embodiment of threat or as a textual enigma coming from the narrative structure, but in so doing, they avoid actually seeing her as separate not only from the fantasies of the hero, but also from any critical preconceptions informing one’s reading of a given text.”

interior de cada obra, mesmo quando se trata de um mesmo diretor ou de uma mesma atriz.

Neste sentido, é necessário compreendê-la não como simples reflexo de um sistema social determinado, mas através da combinação dos elementos que a modela, onde a inserção de cada informação possui um significado, o que leva a refletir sobre o que o cinema pode revelar através de seus próprios mecanismos e forma de expressão. Afinal, o filme não tem por objetivo copiar o real, ou de alguma forma reproduzi-lo, mas fornecer uma leitura particular do real, colocando o espectador na presença de uma série de informações que permite a construção de sentido. Mesmo Kracauer, conhecido por aplicar uma abordagem *zeitgeist* (espírito do momento) preocupada em relacionar as obras ao momento histórico no qual os filmes foram produzidos (Cf. *De Caligari a Hitler*, [1947]1990), indica, em seus textos tardios, que a imagem fotográfica não apenas copia a realidade, mas a transforma ao transpô-la:

Verdadeiramente não há nenhum espelho. Fotografias não somente copiam a natureza, mas a metamorforiza ao transferir um fenômeno tridimensional para o plano, separando seus laços com seu em torno e substituindo preto, cinza e branco pelo esquema dado de cores⁸. (KRACAUER, 1960, p. 16 – minha tradução)⁹

Também é preciso ressaltar que a partir dos filmes, é possível construir um ponto de vista crítico das interpretações construídas, uma vez que todas as produções cinematográficas carregam no seio de sua estrutura narrativa as preocupações de seu diretor, produtores, etc. que não são necessariamente as mesmas inquietações partilhadas pela sociedade de modo geral. De certo que as obras carregam consigo algo da sociedade que as produziu e isto age precisamente como uma delimitação cultural que data as obras em função de seu contexto sócio-histórico, conferindo-lhes, portanto, um valor documental para a história, na qual as imagens não seriam simples exemplificações, confirmações ou desmentidos da tradição escrita. Contudo, nenhum filme possui a capacidade de penetrar em todo conjunto social, pois eles negociam com seus espectadores, o que lhes outorga justamente um significado. Lembrando que estes sentidos não estão presentes necessariamente no filme em si, mas na relação que constrói com os espectadores, sendo, assim, impossível, pensar o filme como “via de

⁸ “Actually there is no mirror at all. Photographs do not just copy nature but metamorphose it by transferring three-dimensional phenomena to the plane, severing their ties with the surroundings, and substituting black, gray and white for the given color schemes.”

⁹ Esta citação de Kracauer é uma nota de rodapé na passagem em que trata o olhar fotográfico presente na obra de Marcel Proust (KRACAUER, 1960, p. 16).

mão única”, pois este fornece ao público uma interpretação específica do real que, por sua vez, a interpreta conforme suas opções simbólicas (MENEZES, 2003, p. 94).

Deste modo, a presente dissertação entende que a *femme fatale* deva ser analisada de forma a explicitar a diversidade de nuances que a personagem possui, sendo justamente possível reinterpretá-la tanto de acordo com a carga simbólica de cada espectador – em que há, portanto, tanto leituras “dominantes” ajustadas às mensagens que pareciam ser mais recorrentes na indústria cultural da época, quanto variações e formas interpretativas diferentes – quanto a partir de seu contexto sócio-histórico. Assim, também não se trata de estabelecer relações de homologia entre os filmes analisados e o meio que lhes dá origem, descrevendo a sociedade e verificando sua correspondência nos filmes, ou ainda examinando os filmes e encontrando na estrutura social os elementos que lhes dão vida, mas de compreender a recorrência de uma idéia ou de uma figura, como é o caso da *femme fatale* nos filmes da década de quarenta.

Por isso, o trabalho não pretende segmentar a pesquisa em perspectivas estritamente sócio-históricas ou estéticas (isto é, uma análise puramente pautada no texto visual do filme), mas de combinar estas dimensões. Como Michèle Lagny expõe, em *De l’histoire du cinéma: méthode historique et histoire du cinema* (1992), aqueles que pesquisam o cinema não deveriam se contentar em adotar uma única aproximação metodológica, mas sim utilizar todas os recursos interpretativos disponíveis que permitam traçar o retrato histórico e social mais apropriado possível do fenômeno analisado, sem todavia desnaturalizar o objeto de estudo de sua especificidade:

Entretanto, é claro que a história do cinema só adquire sentido quando ela aceita não se ater em especificidades a respeito de seu objeto. Claro que isto também não significa que um filme seja assimilado como uma espécie de sabonete que nos escapa: mas se há uma especificidade, esta está no exame do que poderemos chamar de “objeto de prática cultural”. Isto também não implicaria que precisamos alinhar o desenvolvimento do cinema (no qual a evolução possui um ritmo próprio, ainda desconhecido) com os outros fenômenos sociais (pois brincam com temporalidades diferentes). Precisamos, como já é feito na aproximação sociocultural, evitar isolar a produção fílmica dentro de circuitos complexos que compreende suas relações com o conjunto de práticas sociais, seja de ordem cultural, econômica ou institucional¹⁰. (LAGNY, 1992, p. 282 – minha tradução)

¹⁰ “Il est cependant clair que l’histoire du cinéma n’a de sens que lorsqu’elle accepte de ne pas s’arc-bouter sur la « spécificité » de son objet. Cela ne veut pas dire qu’un film soit réellement l’équivalent d’une savonnette : mais si spécificité il y a, c’est dans l’examen de ce qu’on peut considérer comme un « objet d’usage culturel » qu’il faut la chercher. Cela n’implique pas non plus, et surtout pas, qu’il faille aligner le développement du cinéma (dont l’évolution épouse un rythme propre, encore mal perçu) sur

Sem cair ingenuamente no engano de considerar o cinema como espelho da realidade, procura-se, com efeito, possíveis caminhos que possam ajudar a desvendar essa complexa relação entre ficção e vida real, uma vez que, por ser um artefato cultural, cuidadosamente manufaturado no intuito de “mobilizar os aspectos técnicos em favor de um objetivo predeterminado por uma fonte produtora” (XAVIER, 2008, p. 14), o filme carrega, desde sua concepção até sua exibição, intenções e cargas simbólicas que são lidas, assimiladas ou até mesmo negociadas e resistidas pelas diversas audiências, desencadeando, conseqüentemente, uma relação entre imagem e imaginário, que contribuem para criação de um novo significado do tempo vivido.

Portanto, a hipótese norteadora deste trabalho é a de que as representações da *femme fatale* estão inseridas no seu contexto histórico e com ele dialogam, não necessariamente numa relação direta de representação da realidade, mas como um espelho partido, idéia já utilizada por Vidal-Naquet (2001) ao se referir à relação existente entre as tragédias gregas e a *polis*, em que as peças trágicas propiciavam um jogo de revelações e enganos, desencadeando uma relação entre o mundo imaginário, ou seja, da representação e a efetiva realidade. Ademais, desde a Renascença, o espelho é um importante elemento reflexivo para se pensar a questão da representação do mundo, em que a arte não seria o simples fruto de observações, sendo relevante citar, como exemplo, a tradição flamenga (cf. Jan Van Eyck, *O casal Arnolfini* de 1434; Quentin Matsys, *O cambista e sua mulher* de 1514), em que pequenos espelhos convexos presos na parede do retrato principal reproduziam, na diminuta imagem refletida no espelho, o ambiente e a cena no sentido inverso ao olhar do espectador, onde se vê tanto o próprio artista autorretratado quanto novos elementos que não se nota na pintura, introduzindo, portanto, uma nova narrativa, que foge ao campo visual representado.

Nesta senda, o espelho ajuda a pensar os espaços invisíveis que escapam inicialmente à visão do artista e ao olhar do público, como indica Michel Foucault (1999) ao analisar o quadro *As meninas* ou *As damas de honra* (1656) de Diego Velázquez, em que o pintor espanhol ao retratar a infanta Margarida e sua corte, abre uma série de questões sobre a relação de olhares e a relação entre visível e invisível que os olhares instauram. Para Foucault, a figura do espelho é fundamental para estas

celui des autres phénomènes sociaux (dont nous avons d'ailleurs vu qu'ils jouaient sur des temporalités différentes). Il s'agit simplement, comme le fait l'approche socioculturelle, d'éviter d'isoler la production filmique des complexes circuits de relation qu'elle entretient avec l'ensemble des pratiques sociales d'ordre culturel, d'ordre économique ou d'ordre institutionnel.”

questões, pois a imagem espelhada “atravessa todo o campo da representação , negligenciando o que aí poderia captar, e restitui a visibilidade ao que permanece fora de todo olhar” (1999, p. 10), neste caso, ao modelo do pintor representado e ao espectador diante da pintura, que constituem duas formas correlatas de invisibilidade, opostas ao espelho como espaço de visibilidade, que, por sua vez, permite desdobrar a experiência visual do contemplador, mas que, ao mesmo tempo, o torna o objeto do olhar:

Essas três funções 'olhantes' confundem-se em um ponto exterior ao quadro: isto é, ideal em relação ao que é representado, mas perfeitamente real, porquanto é a partir dele que se torna possível a representação; nessa realidade mesma, ele não pode deixar de ser invisível. (FOUCAULT, 1999, pp. 18-19)

Em suma, os problemas enfrentados por um pesquisador, que se detém no estudo mais detalhado das imagens, sejam elas cinematográficas ou não, são inúmeros, mas a questão metodológica, isto é, de “como” ler estas imagens, é a maior delas. Assim, é necessário abordar nosso objeto a partir de duas perspectivas distintas e complementares. De um lado, considerando os procedimentos técnicos utilizados pelas produções selecionadas, de modo a destacar as próprias figuras representadas pelas personagens nestes filmes (como o *tough guy* e a *femme fatale*). Por outro lado, considerando o aspecto sociológico presente nas obras, induzindo reflexões que procuram explicitar, por exemplo, os traços históricos e sociais, mais ou menos visíveis nas produções estudadas, graças à quais algumas temáticas são preteridas em algumas composições artísticas. Em relação a este assunto, será freqüente notar que o próprio Estado, ao menos nos Estados-Unidos, a partir da década de trinta, editou regulamentos que preconizavam a abordagem de determinados temas e as formas de discuti-los. Neste caso, o código Hays, que vigorou entre os anos de 1934 e 1966, é um bom exemplo disto, pois foi criado pela Associação de Produtores e Distribuidores Cinematográficos (*Motion Picture Producers and Distributors Association*), com o intuito de moralizar as produções hollywoodianas.

Dentro da perspectiva de realização deste trabalho, o corpo dos filmes analisados, *Sangue e Areia* (1941), *Gilda* (1946) e *A dama de Shanghai* (1948), foi selecionado de acordo com os seguintes critérios: primeiramente, os filmes, dentre a grande variedade das produções realizadas na década de quarenta, trazem, de modo bem desenhado, a figura da *femme fatale*; em segundo, parte considerável da trama precisaria

estar centrada na relação desta com a figura do *tough guy*; em terceiro, tais obras deveriam ter obtido um número considerável de espectadores, pois, segundo Pierre Sorlin:

(..) una realización que ha tenido un gran público y de la que mucho se ha hablado probablemente ha marcado más profundamente al público que un filme que nadie ha visto: al menos, ésta es una suposición que nos obliga a trabajar de preferencia con filmes conocidos. (SORLIN, 1992, p. 171)

Em quarto lugar, a seleção privilegiou filmes em que os protagonistas estão enredados em situações que estão além de seu controle. Ademais, nas intrigas das obras selecionadas há uma espécie de tríade dramática em que dinheiro, poder e mulher estão sempre co-relacionados. Assim, tanto *Gilda* (1946) quanto *A dama de Shanghai* (1948), por exemplo, apresentam predominantemente personagens de índole duvidosa envolvidas, de alguma forma, com o submundo do crime, como é bem o caso de *Gilda*, que retrata o triângulo amoroso entre um pequeno escroque que vive de pequenos golpes, uma ex-dançarina de cabaré e o dono de um cassino clandestino, que também se descobrirá, ao longo do filme, como o chefe de um cartel internacional. Já *Sangue Areia* (1941) lida com a efemeridade da glória e do dinheiro em que “heróis” são criados e destruídos com a mesma facilidade e rapidez com que Doña Sol, a ávida sedutora do filme interpretada por Rita Hayworth, suga seus amantes.

Por fim, de modo a explorar o efeito cumulativo do qual falava Pierre Sorlin - em que “a retomada de uma personagem, de um sujeito, de uma situação, longe de cansar o espectador, produz neles um fenômeno de familiarização” (SORLIN, 1992, p. 125) -, a seleção privilegiou a presença, nos filmes, de uma mesma atriz, neste caso Rita Hayworth. A escolha deve-se à forte associação entre a imagem da atriz e a da figura da *femme fatale* no imaginário dos anos quarenta, sobretudo no que tem de beleza, volúpia e violência. Tal impacto pode ser percebido, por exemplo, no fato de que quando o exército americano testava suas primeiras bombas atômicas no atol de Bikini, os soldados colocaram nestas primeiras armas a imagem da atriz, como “um sinal do poder vulcânico associado à estrela americana” (MULLER, 1998, p.98). Na verdade, como será evidenciado no primeiro capítulo deste estudo, a atriz deu início à criação de seu mito justamente ao personificar uma espécie de “*Deusa do Amor*” (*Love Goddess*), em filmes como *Sangue e areia* (1941) de Rouben Mamoulian, sugerindo que desde o início da década de quarenta há um efeito cumulativo em torno da imagem de Hayworth, como dizia Sorlin, sempre interpretando papéis semelhantes. Nesse sentido,

é o efeito cumulativo que nos trouxe ao filme de Mamoulian, não figurando na perspectiva inicial do trabalho lidar com a noção de *persona* de Rita Hayworth.

Ademais, ao propor analisar a construção e representação da figura da *femme fatale* a partir da imagem de uma mesma atriz, será possível verificar, primeiramente, se seria de fato possível encontrar pontos comuns nesse ato de forjar a mulher fatal; em seguida, identificar quais são os eixos narrativos e imagéticos responsáveis por esse resultado; para, finalmente, descortinar como eles atuam no *corpus* proposto, de maneira que, ao final do percurso narrativo de cada obra, seja contundente manifestar como as figuras femininas retratadas foram construídas como as “*femmes fatales*” de suas histórias.

Sendo assim, no primeiro capítulo da presente dissertação, ao analisar o filme *Sangue e Areia* (1941), o trabalho explicitará como Doña Sol, uma aristocrática *femme fatale* que brinca com os sentimentos do protagonista, um rapaz oriundo dos setores empobrecidos de Sevilha que conseguiu sair da miséria através de seu talento e coragem enquanto promissor *matador* de touro, torna-se uma metáfora ao destino fatal de Gallardo, que desafia a morte ao enfrentar cotidianamente touros selvagens. Neste sentido, a análise ira pretender demonstrar uma relação de homologia entre o touro e Doña Sol de Mihura, que, como seu próprio nome indica, esta é tão perigosa à virilidade masculina quanto um touro mihura numa arena de tourada.

No segundo capítulo, será analisado o filme *Gilda* (1946), que será subdividido em dois momentos distintos. Na primeira parte, busca-se associar a figura de Johnny Farrel com a imagem do estrangeiro elaborada pelo sociólogo alemão Georg Simmel (1983) em *Digressão sobre o estrangeiro* (*Exkurs über den Fremden*), pois diferentes aspectos deste tipo social se mostram justas para estudarmos este *tough guy*. No segundo momento, a personagem de Rita Hayworth será abordada seguindo duas importantes pistas: tanto por seu *status* de consumidora quanto por seu próprio *status* de objeto, no qual todas suas relações serão definidas pelo seu valor comercial. Nesta

senda, sua aparência também será observada a partir deste elemento, uma vez que a construção imagética de Gilda será caracterizada pelo seu uso de artifícios, como luvas, jóias e outros acessórios.

No capítulo dedicado ao filme *A dama de Shanghai* (1948), pretende-se explicitar como Orson Welles efetua um constante deslocamento do modelo clássico de cinema, no sentido que, ao longo da análise fílmica, percebe-se que símbolos, usualmente utilizados para denotar aspectos positivos, como a beleza de Elsa, a *femme fatale* nesta produção de Welles, atingem um status de significação inverso ao presumido, como a desconstrução operada por Baudelaire em *As flores do mal* (1985).

Por fim, são realizadas as considerações finais do trabalho, em que se apontam as conclusões decorrentes da pesquisa e são reiteradas as principais constatações relacionadas ao objeto de análise. Sugerem-se, ainda, outras possibilidades de estudo decorrentes do trabalho em questão, instigando uma continuação reflexiva a respeito da temática da mulher fatal.

2. ANÁLISE DO FILME *SANGUE E AREIA*

2.1. **Juan Gallardo:** o retrato de um homem simplório

O filme se inicia com a imagem de um garoto pobre, com roupas esfarrapadas que aparenta ter em torno de nove ou dez anos, deitado em sua cama, contemplando um cartaz onde se vê a imagem de um toureiro trajado para o combate. Lê-se no rosto do menino uma expressão de admiração que revela seu provável desejo em se tornar um destes *matadores* que figuram na ilustração do pôster, pois, logo em seguida, fita seus próprios acessórios de batalha (uma capa desgastada e uma espada de madeira) enquanto pega uma cabeça de touro pregada na parede de seu quarto. A câmera e os movimentos do menino permitem ao espectador ter uma visão do cômodo, que apesar de ser simples e com poucos móveis, é amplo o suficiente para que o garoto transite livremente pelo quarto. Na verdade, esta vista do espaço doméstico da personagem, permite criar uma maior empatia com o menino, já que, segundo Edgar Morin (1997), ao colocar o espectador numa posição privilegiada, na qual observa todos os acontecimentos, o cinema “empreende um jogo de projeção/identificação com o espectador” (1997, p. 17).

Ademais, só o ato de ir ao cinema, sentar numa sala silenciosa e escura, aonde a única luz ambiente vem do alto e de trás para se projetar na imensa tela à frente da platéia, propiciam um mergulho profundo para pessoas que sentadas sozinhas em suas cadeiras, identificam-se com os sentimentos e emoções sempre presentes nos filmes, percebendo, então, que as intrigas e figuras retratadas nas telas não são, por fim, tão diferentes das pessoas reais e das situações reais vivida pelos espectadores. Portanto, acomodar-se numa sala escura em frente de uma tela não propicia apenas o divertimento ingênuo, descompromissado, pois, como aponta Jeanne Marie Gagnebin (2001), a correlação entre “*mimese* e realidade empírica possui verdadeiros efeitos catárticos” (GAGNEBIN, 2001, p.84) e é justamente sobre este efeito, principalmente quando nós mesmos nos reconhecemos como participantes duplicados desta arte, que o cinema constrói seu fascínio.

Assim, após este pequeno momento lúdico, em que o público divide os anseios e expectativas do jovem protagonista, que é visto brincando descontraidamente em meio a um cenário tão simples, é possível ver o garoto perambulando em direção de uma taverna. Já dentro do local, o menino admira as dançarinas e os homens sentados em torno das mesas, mas sua atenção se demora, especialmente, em relação à conversa de um toureiro que, sentado entre amigos e belas mulheres, festeja seu sucesso nas arenas, em que sentencia a seguinte frase: “algumas mulheres matam mais do que os touros”. O que é interessante notar, é que esta frase, aparentemente insignificante e deslocada do contexto de festejo presente no bar, antecipa uma espécie de equação presente ao longo da obra que associa a figura da mulher sexualmente liberada com a imagem de um touro selvagem.

Retomando, logo tal personagem, sentado entre tão belas mulheres, é identificado como “Garabato” (que, ironicamente, significa *Lixo* em espanhol) e que, atual campeão das arenas de tourada, transformar-se-á mais tarde, após perder todo seu dinheiro com bebidas e mulheres, em um pedinte. Em seguida, a câmera se detém em outra personagem, Natalio Curro (Laird Cregar), o crítico do jornal local. Tal figura se destaca do resto do grupo que o ouve atentamente por sua constituição física robusta, sugerindo a ascendência dele em relação aos demais. Porém, ainda que o personagem pareça ser importante, o homem aparentemente desperta a ira do menino quando, depreciando em sua crítica um certo Juan Gallardo (um *matador* que morrera em plena arena), o menino se manifesta vivamente contra as palavras lançadas pelo jornalista. Conseqüentemente, o público descobre que o jovem é o filho do toureiro depreciado por Curro e que, por sinal, levava o mesmo nome que seu pai. O interessante é que toda sua gesticulação faz com que o garoto pareça um adulto, só que em tamanho menor, enfatizando, portanto, a idéia de que o garoto é uma reprodução da figura paterna. Deste modo, pronto para honrar a memória de seu progenitor, Juan agride Curro com uma garrafada na cabeça, iniciando, então, uma luta generalizada na taverna que conclui esta seqüência de abertura.

Na próxima cena, vê-se Juan atravessando um riacho para chegar a uma fazenda de criação de touros, onde promove alguns passos da tauromaquia, sob o olhar atendo de uma menina - que parece conhecer a identidade do menino -, num pequeno curral que mais lembra o pátio de uma casa mexicana do que o interior de uma vila andaluza propriamente dita. Vale lembrar que a seguinte história se passa na Sevilha do início do

século XX, o que denota certa visão estereotipada da obra em relação aos “exóticos” cenários espanhóis. Com efeito, estes estereótipos raciais, sobre os quais a indústria do cinema Americano construiu a sua representação do “outro”, possuem uma espécie de qualidade universal, na medida em que, segundo F. B. Pike, em seu livro *The United States and Latin America: Myths and stereotypes of civilisation and nature* (1992, p. 45), “os estereótipos raciais são extremamente repetitivos e pouco originais”. Neste sentido, de acordo com o autor, não apenas os cenários são estereotipados seguindo um mesmo modelo, como as próprias personagens são elaboradas a partir de características semelhantes, em que a população latina é, geralmente, retratada enquanto pessoas “apaixonadas”, “tempestuosas”, “lascivas” e “religiosas”, não havendo, portanto, para sociedade americana, nenhuma distinção entre mexicanos ou espanhóis.

Logo dois homens se aproximam de Juan e expressam sua admiração pela coragem do menino. Neste pequeno diálogo entre o garoto Juan, Dom José (Pedro de Córdova), o dono da propriedade, e Manuel, o seu capataz, o espectador vem a conhecer um pouco mais da história do pai de Juan, cuja parte negativa já tinha sido narrada pelo crítico de touradas na seqüência inicial. Aliás, o futuro do jovem Gallardo também parece se definir nesta noite, pois, além de encontrar Dom José Álvarez (que se descobrira mais tarde ser o tio de Doña Sol, a ávida sedutora que o levará à ruína), que o incentiva a seguir a profissão do pai, promete à Carmen - a menina, filha do capataz, que estava na janela de seu quarto a observar admiradamente Juan toureando no pátio - que, um dia, será um grande *matador* para, então, poderem se casar. Contudo, enquanto pronuncia esta promessa, o menino acaba caindo da varanda (sem nenhuma consequência maior) do quarto de Carmen, frustrando, portanto, o clima romântico da cena que faz alusão à cena do balcão de Romeu e Julieta, em que o jovem apaixonado se declara pela primeira vez a sua bela amada, lhe jurando amor eterno.

No dia seguinte, Juan declara à mãe (Alla Nazimova), que de joelhos esfrega o chão sujo de uma casa, sua decisão de seguir os passos do pai para dar uma vida melhor a ela, no que, com ceticismo, a matriarca responde: “Isso também me disse seu pai e aqui estou eu, de joelhos”. Assim, o jovem menino parece destinado a seguir os mesmos passos do pai, dividindo não apenas o talento, como a própria sorte de seu genitor, como uma espécie de legado fatal. Na verdade, a todo instante o menino parece reproduzir o modelo comportamental do pai, já que, sem nenhuma instituição responsável por sua educação - com efeito, o menino parece não freqüentar nenhuma escola ou instituição

de caráter formador, pois, aparentemente, assumira as responsabilidades de um chefe de família desde muito jovem, sendo que este aspecto será reforçado, ao longo do filme, para explicar o analfabetismo de Gallardo e de sua gangue -, sua única referência é o pai morto. Percebe-se que a mimese do jovem Gallardo em relação a sua figura paterna não se restringe aos aspectos meramente comportamentais, onde há uma imitação consciente por parte da criança, mas, principalmente, de uma série de acontecimentos e experiências que foram observadas e internalizadas pela criança, sendo, portanto, tomadas como exemplo. De acordo com Max Horkheimer (2002, p.118), este processo educativo realizado através da imitação, além de anterior a qualquer processo formal de educação, é um mecanismo inconsciente e primordial à formação do caráter do indivíduo.

Deste modo, mesmo sendo alertado da fatalidade de seu destino, Juan parte decidido, junto com outros garotos de sua idade (Manolo, Sebastián, Pablo, Gonzáles e Nacional), para Madri no intuito de se tornar um toureiro rico e famoso. Contudo, o caminho até a capital é longo, cansativo e cheio de desafios que testam a coragem do jovem Gallardo que, além de disputar com Manolo a liderança do grupo, decide parar, sozinho, uma locomotiva em movimento ao se deitar na linha férrea, para que ele e seus amigos possam completar sua jornada. Na verdade, tal gesto, como a sua atitude de defender a honra paterna quando Curro insulta a memória do velho Gallardo na taverna, demonstra a coragem ingênua do jovem toureiro que a todo tempo procura afirmar sua hombridade. Assim, para Gallardo, as touradas são um tipo de diversão perigosa, observadas, especialmente, quando adulto tanto em suas cenas dentro da arena, em que é frequentemente mostrado usando floreios dramáticos, girando ao redor do touro (fig. 1), como se não houvesse nenhum risco, quanto por suas gesticulações que se assemelham mais a de um dançarino de *paso doble* do que a de um toureiro (fig. 2).



Figura 1



Figura 2

O que parece estar completamente ausente neste filme, no entanto, é a tensão psicológica criada por Vicente Blasco Ibáñez em seu romance *Sangre y Arena*,

publicado em 1908, que inspirou esta adaptação de 1941 (vale lembrar que o livro de Blasco Ibáñez já fora transposto para as telas de cinema em 1922, sendo estrelado pelo então *Latin Lover* do momento Rudolph Valentino). Na trama original, Juan Gallardo é o filho de um sapateiro que só se interessa pelas arenas de touros para escapar de uma vida de miséria. Blasco Ibáñez oferece uma descrição dramática e detalhada das pressões que Gallardo suporta para controlar o seu próprio medo das touradas. Mas para o público de 1941, segundo John Izod (1988), diante da tensão da uma iminente guerra, o filme buscou aliviar esta angústia e dar, ao invés do medo, uma visão tranquilizadora de facilidade perante a bravura de um jovem que enfrenta o perigo, já que “*The All-American Boy* que incorporava esse tipo de valentia estava preste a ser enviado para guerra” (IZOD, 1988, p.64).

Com efeito, como indica Izod, no momento da produção do filme, este era um tema caro aos americanos, uma vez que, estando os Estados-Unidos à beira de declarar guerra ao Japão e aos seus aliados do Eixo, “a defesa da honra, da democracia, e, principalmente, de seu modo de vida - o *american way of life* - estavam na vanguarda da consciência pública” (IZOD, 1988, p. 111). Desta maneira, de acordo com o autor, ao longo da década de quarenta, a indústria hollywoodiana trabalhou em consonância com o governo federal, passando a incluir temas como “a bravura do soldado Americano no *war front*” e “a constância daqueles que ele deixa para trás no *home front*” (*op.cit.*, p. 112) em suas produções. Assim, apesar da história de um toureiro espanhol estar longe de representar os “deveres patrióticos” próprios de um cidadão nascido nos Estados-Unidos, de certo modo Gallardo, apresentado desde o começo como sendo um jovem enérgico, corajoso e intrépido, manifesta as virtudes esperadas a um soldado norteamericano. Aliás, o filme, ao representar a devoção fervorosa de Carmem por Gallardo, também sugere as virtudes esperada pelas esposas dos soldados, que deveriam permanecer “fiéis aos seus maridos enquanto estes lutavam bravamente” (IZOD, 1988, pp. 112-113). Para enfatizar a inocência de Gallardo que será envolvido no jogo de sedução de Doña Sol, o filme de 1941 adiciona a infância do protagonista, de modo que, no momento em que as personagens do filme chegam à idade adulta, a obra já terá construído a imagem de Juan como a de um moço impulsivo, mas bom, caracterizado por uma cativante combinação de bravura, simplicidade e inocência. Nesse ponto, Tyrone Power interpretará Juan Gallardo, Linda Darnell, Carmen (a noiva da infância e amada esposa) e Rita Hayworth, a sedutora Doña Sol.

Ademais, além desses 20 minutos iniciais, a próxima sequência do filme também é invenção de Rouben Mamoulian e Jo Swerling, respectivamente o diretor e o roteirista da seguinte obra produzida pela Twentieth Century Fox. Com efeito, na cena em questão, em que é indicado através de uma legenda que dez anos se passaram, vê-se, em um trem, Gallardo e seus companheiros retornando à Sevilha. Enquanto conversam sobre as aventuras vividas neste intervalo de tempo, é possível notar que alguns colegas de Juan já se mostram desiludidos e arrependidos da viagem efetuada quando ainda eram meninos. A tal respeito, Manolo (Anthony Quinn) declara que tal peripécia não os levava a nada, exceto pelo líder do grupo, Gallardo, que se apresenta como uma estrela em ascensão, ou pelo menos é isso que todos acreditam, uma vez que por serem analfabetos não conseguem ler o jornal que traz a crítica negativa às performances do jovem toureiro, feita por Curro. Aliás, enganados por um passageiro do trem que não tem coragem de ler a verdadeira crítica aos rapazes (inventando, assim, uma crônica falsa cheia de elogios ao jovem toureiro), o comentário negativo se torna, paradoxalmente, um precioso incentivo para o ingênuo Gallardo, que, por ver sua fotografia no jornal, chega todo orgulhoso, enquanto uma multidão o recepciona de braços abertos, o aplaudindo, na estação (fig. 3), como se já fosse uma grande celebridade - o que de fato não é.



Figura 3

Passada esta sequência de falso festejo, uma vez que a (vã)glória de Juan se baseia na mentira de um passageiro desconhecido, que, por pena, fabula uma crítica positiva ao debutante *matador*, vê-se, finalmente, Gallardo reencontrando sua noiva. Como quando crianças, Juan sobe no quarto de Carmem pela varanda da jovem amada, enquanto a oferece uma romântica serenata (ao som de *Romance de Amor* composta por Vicente Gomez) e um vestido de noiva (fig. 4). Carmem é assim caracterizada como uma moça religiosa (é possível perceber em seu quarto a presença de um pequeno altar

dedicado à Nossa Senhora), do lar, do cotidiano que representa a típica *girl-next-door*, em que sua maior ambição é casar e cuidar dos afazeres domésticos e familiares de uma boa esposa. Vale destacar o espaço dispensado às mulheres nos filmes da época, ao que Pierre Sorlin (1992), ainda que esteja se referindo aos filmes italianos do pós-guerra, diz que há uma forte equivalência entre mulher e casa nas produções da década de quarenta, na medida em que as personagens femininas eram freqüentemente sub-representadas e constantemente vistas dentro do âmbito doméstico, cabendo, então, a estas o cuidado com o lar e com a família.

La mujer equivale a casa, y a la inversa. Al nivel de la anécdota, esto no tiene importancia; los papeles femeninos de El Bandido, de El Grito, desempeñados por actrices sumamente conocidas, son secundarios (...). Hay que aferrarse a la imagen y a la construcción para notar este otro punto de fijación: la pareja mujer-casa. (SORLIN, 1992, p. 198).

Efetivamente, esta associação mulher-casa é vista desde a Grécia antiga, em que as mulheres eram separadas dos homens, havendo, assim, espaços nas casas para cada um deles, os chamados *gineceus*. De acordo com Jean-Pierre Vernant (1978, pp. 197-198), o espaço doméstico, isto é o espaço fechado, protegido com um teto, possui uma conotação feminina, enquanto o espaço de fora, externo, tem conotação masculina, sendo que tal separação era justificada pelo fato do feminino ser geralmente associado a uma potencial fonte de desequilíbrio para *pólis* grega (pois a linhagem familiar deveria ser assegurada pela legitimidade dos filhos) e que, por isso mesmo, deveria ser contida entre as paredes de uma casa.

Similarmente, para Déborah Thomas (1992), dentro do contexto da Segunda Guerra Mundial, os homens norte-americanos de classe média também passaram a desconfiar de suas mulheres, uma vez que, com a entrada da mulher no mercado de trabalho, os homens começaram a perder suas posições hegemônicas dentro de casa e dentro do ambiente de trabalho, sentindo-se, portanto, “inseguros em relação às suas identidades masculinas” (THOMAS, 1992, pp. 59-60). Assim, segundo a autora, os homens tiveram medo de serem postos em pé de igualdade, começando a relegá-las, outra vez, ao papel de mãe, esposa e dona de casa. Neste contexto, o cinema, enquanto produto cultural de uma sociedade, também passou a explorar a separação dos ambientes, só que desta vez não se tratava somente de locais próprios para homens e mulheres como entre os gregos, mas sim da clara separação dos papéis sociais entre cada gênero, como nos aponta Alves e Pitanguy (1985):

(...) As mensagens veiculadas pelos meios de comunicação enfatizavam a imagem de 'rainha do lar' exacerbando-se a mistificação do papel de dona de casa, esposa e mãe. (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 8)



Figura 4

Em seguida, o casal de namorado renova suas promessas de amor e carinho mútuo, mas a sonhada felicidade conjugal é adiada quando Carmen revela a Juan o que está escrito, verdadeiramente, na crítica do jornal. De certa maneira, como na seqüência de abertura, em que por descuido e impaciência o garoto cai da janela, os dois amantes são interrompidos (outra vez) pela ambição de Gallardo. Assim sendo, com o termino da cena, observa-se uma série de pôsteres taurinos, nos quais, a cada vez, o nome de Gallardo aparece com maior destaque, o que indica que Juan começou a se tornar o famoso toureiro que sempre sonhava ser. Até Curro, que havia sentenciado de antemão o fim precoce de Juan, se retrata, perante o toureiro e seus seguidores, manifestando que tal homem é “o maior matador de todos os tempos”.

Contudo, sob esta aparente segurança, em que o prestígio recém conquistado lhe oferece tanto harmonia financeira (efetivamente, Juan é visto habitando um palacete ostensivamente decorado com quadros e outros objetos decorativos, como vasos e bibelôs, mostrando, portanto, um cenário bem diferente daquele onde Juan é visto brincando com a cabeça de touro) quanto conjugal, Gallardo pressente a morte, ao reconhecer sentir o gosto amargo do medo e da ameaça do fim. Isso ocorre, particularmente, na seqüência que antecede a importante corrida que marcará sua primeira apresentação oficial nas arenas de Sevilha. Assim, enquanto Juan se veste enfrente de seu septo, em que se nota a presença de sua irmã Encarnación e de seu cunhado, o oportunista Antonio Lopez, além de outros parasitas como o jactancioso crítico taurino, Natálio Curro, o jovem toureiro, mesmo entusiasmado com toda fama, admite para si mesmo - depois que todos abandonaram o vestiário – que “às vezes sente

o amargo sabor do medo e da ameaça da morte”, o que, de alguma maneira, prenuncia a apresentação de Doña Sol, que acontecerá pouco mais adiante.

Antes que ela entre em cena, no entanto, Juan, então vestido de *matador*, com sua capa vermelha deitada aos seus pés e elevado sobre uma espécie de altar, posando ao lado de uma cadeira como se fosse um rei, declara à esposa seu amor (“Garota, você é a única verdade deste mundo”), ao que Carmem, o contemplando extasiada (fig. 5), diz: “Você se parece com um rei ou um menino vestido para uma festa”. A fala de Carmem ajuda a construir a idéia de um Gallardo infantilmente puro, ignorante, impulsivo, fácil de ser enganado, mas corajoso e arrojado. A esposa, com efeito, parece perceber Juan como um menino crescido e, por isso mesmo, não inteiramente responsável por seus atos, nem por seu ímpeto por aventura e glória, recorrente ao longo do filme. Tal faceta da relação entre ambos será fundamental para o desfecho do filme, pois Carmen não se sentirá traída por seu marido, pois este é fundamentalmente bom, como o garoto que caíra de sua janela, mas pela Doña Sol, egoísta, perversa e que, por diversão, levará Gallardo a seguir o mau caminho.



Figura 5

Ademais, o traje de toureiro de Gallardo tem aqui um valor simbólico interessante, já que até então não fora visto trajando algo semelhante, apesar de seus anseios e expectativas narrados pelo filme. Assim, a presente roupa parece lhe “outorgar”, finalmente, o poder de separá-lo dos demais, tornando-se a vestimenta, então, um símbolo de prestígio e distinção. Ainda que não seja nosso intuito cotejar filme e livro, vale notar que a trama trilha um caminho similar ao apontado pelo livro de Blasco Ibáñez, pois, ao apresentar uma Espanha, do ponto de vista social, dividida em duas, detendo-se principalmente no sul espanhol, onde as ações do filme se desenrolam, a configuração social construída revela, de um lado, os que vivem uma vida de total miséria e sofrimento, diante do luxo e ócio de poucos. Nesse sentido, a vida de toureiro

pode significar a única forma de ascensão social, no caso, o de um “João ninguém” como Gallardo, colocando-o em contato com pessoas com as quais ele imaginara. Assim, quando Juan é visto vestindo seu uniforme de toureiro e elevado sobre um púlpito, isto não apenas parece simbolizar a sua ascensão como nova estrela das arenas, mas também o afastamento de sua antiga posição, que era viver à margem daquela sociedade.

Tais momentos que antecedem a sua entrada na arena, lugar em que o risco da morte ou da glória passam pelos chifres de um touro, serão justamente importante para construção da entrada da nova personagem, pois é nesse momento, em que o flerte com a morte isola o toureiro de todos que o rodeiam, em que, sozinho, ajoelha-se para a última prece diante da imagem do Cristo crucificado (fig. 6) – momento este que não deve ser profanado - que aparecerá Doña Sol¹¹. Efetivamente, quando Doña Sol, vestida de azul e exibindo um ostensivo colar de perolas, que a distingue das outras duas mulheres, respectivamente a mãe e a esposa de Gallardo, ajoelhadas aos pés do Cristo e usando roupas pretas sem nenhum adorno especial, entra no recinto (em que pouco mais de 50 minutos já se passaram desde o início do filme), todos estão em silêncio. As pessoas rezam pela segurança de Juan, e ouvi-se apenas os sons de tambores ao fundo (evocando, de certo modo, o compasso das procissões da Semana Santa), que quebram o mutismo da cena. Assim, é neste instante solene que Gallardo, constrito, orando por sua vida, irá cruzar o seu olhar com o da mulher, com o seu destino. Ela, por sua vez, não parece preocupada em prestar algum gesto de respeito, seja pelo momento, seja pelo espaço sagrado, pois, como se vê no filme, ela, diferente das outras pessoas, não faz o sinal da cruz ao entrar na capela. Pelo contrário, em sua face se nota a presença de um sorriso largo (fig. 7), que exhibe os belos dentes brancos e os lábios carmim da nova personagem. De certo modo, toda a sua figura (isto é, seus trejeitos, roupas e jóias) contrasta com o local da ação, que é sombrio, solene e escuro.



Figura 6



Figura 7

¹¹ Com este papel, Rita Hayworth, de certo modo, antecipa o sorriso fatal e os envolventes cabelos da famosa personagem título de *Gilda*.

Na realidade, tal cenário, onde há a predominância de cores fortes e frias, como o negro, o vermelho, o roxo, o azul e o verde, remete a uma série de quadros de El Greco¹² sobre o tema do *Cristo Crucificado*. Em particular, há uma pintura de El Greco, *A abertura do quinto selo* (ou *A visão de São João*), que explora de modo peculiar o tema do amor profano e do amor divino, que pode ser tomado como uma inspiração para composição da cena. Na obra, pintada nos últimos anos de vida de El Greco, a figura de êxtase de São João louvando aos céus contrasta com a imagem de mulheres nuas, ainda presas ao mundo terreno, segurando vestes amarelas, verdes e vermelhas. Assim, Doña Sol também será a representação deste mundo terreno e carnal que tenta o herói. Mas, em última instância, ela será algo bem maior do que uma simples tentação, pois encarna o destino (isto é o *fatum* que, na tragédia grega, pesa inexoravelmente sobre todos os homens) funesto que ronda Juan. Com efeito, todo esse jogo de cena, em que a presença diegética dos sons e do silêncio, das luzes e da sombra criam um efeito hipnótico que atrai o olhar do espectador para nova personagem, está disposto de forma a melhor introduzir Doña Sol na trama, que exercerá justamente o papel do destino, da fatalidade, pelo fato de poder, nas palavras de Mamoulían (apud FRIEDRICH, 1988, p. 267), “conduzir o destino daqueles que cruzam seu caminho, como uma Circe¹³, uma sereia que, com seu canto, arrasta para o fundo do mar o homem perdido de sua tribulação”.

Sem demora, Curro, o jornalista encarregado de acompanhar Juan em suas touradas, diz ao protagonista a seguinte frase: “Se aqui o touro é a morte durante o dia, ela [apontando para Doña Sol] é a morte ao cair da noite”. Como já assinalado no início do filme, a obra parece querer associar a figura de Doña Sol com a figura de um touro, expressa, em última medida, no próprio nome da personagem *Doña Sol de Mihura*. Com efeito, a antropóloga americana Carrie B. Douglass demonstra, ao analisar a relação entre as touradas e o conceito espanhol de honra em seu artigo intitulado *Toro muerto, vaca es: An interpretation of the Spanish bullfight* (1984, pp. 242-258), que a relação entre o toureiro e o touro na arena forma uma homologia com a relação de

¹² Efetivamente, Mamoulían explora em sua obra motivos de pintores como Goya e El Greco, que são especialmente realçados pela fotografia em technicolor de Ernest Palmer e Ray Rennahan que valeu, em 1942, um Oscar de melhor direção de arte para o filme.

¹³ Na mitologia grega, Circe era uma poderosa feiticeira, que casou com o rei dos sármatas para em seguida matá-lo envenenado, conseqüentemente, o substituindo no trono. Contudo, por ser cruel com seus súditos, a soberana foi banida do reino e isolou-se na ilha de Ea, onde vivia rodeada de animais, que, na realidade, eram as suas vítimas. Circe transformava, assim, os homens em animais e era associada ao falcão, pois, tal como a ave de rapina, ela rodeava as suas vítimas antes de enfeitá-las e matá-las.

homens e mulheres no código de honra espanhol (definido como ocorrendo em áreas de língua castelhana, principalmente no sul do país, durante o período de 1054-1904 - embora ainda há vestígios claros que este código ainda permaneça em algumas regiões da Espanha moderna).

Na análise de Douglass, o touro, apesar de seu gênero, é definido como sendo a fêmea, independentemente se está rendido para sua eminente morte ou pronto para executar seu *matador*, pois, em qualquer um desses casos, há, pela parte do toureiro, uma luta para manter a sua virilidade, e a perda da batalha na arena seria, em todo caso, equivalente à perda da honra masculina diante de uma mulher que lhe impõe, figurativamente, os chifres através de sua promiscuidade e infidelidade conjugal. Assim, dentro da cultura espanhola, “a mulher seria tão perigosa à honra máscula como um touro selvagem numa arena de luta” (DOUGLASS, 1984, pp. 256-257).

Assim sendo, Doña Sol, no alto de seu camarote, atrai a atenção do hábil toureiro através de olhares e gestos insinuantes evidenciados não apenas por sua posição espacial na cena, como por sua própria hierarquia social que a distingue dos outros que estão presentes na arena. Com efeito, ao longo de toda a corrida de touros, ambos trocam olhares furtivos, mas a tensão existente entre essas duas personagens acaba sendo particularmente evidenciada quando Gallardo, após dedicar o touro para “a mais bela da Espanha”, joga sua capa a Doña Sol, ao que ela corresponde, oferecendo-lhe uma flor que ele guarda nas dobras de seu cinto.

Há, contudo, dois detalhes fílmicos perturbadores nesta cena: o primeiro diz respeito ao lugar em que Juan põe a flor vermelha oferecida por Doña Sol, que prenuncia a ferida que o levará à morte. Seria, então, este um lembrete do destino trágico de Juan, já que, como seu pai morto por um touro Mihura, este também será a vítima de um Mihura, agora personificado nos encantos da bela Doña Sol? O segundo detalhe está ligado ao próprio cenário, pois, abaixo da tribuna onde se encontra a rica aristocrata, nota-se a presença de três mulheres mais velhas vestidas de negro, que tanto podem ser as viúvas de outros toureiros já mortos na arena, como podem sugerir a presença, na arena, das *Parcas*¹⁴ ou *Moiras* da mitologia grega - prontas para cortar o

¹⁴ Na mitologia grega, as *Moiras* ou *Parcas* eram as três irmãs que determinavam o destino, tanto dos deuses, quanto dos seres humanos. Eram três mulheres lúgubres, responsáveis por fabricar, tecer e cortar aquilo que seria o fio da vida de todos os indivíduos. Todavia, durante o trabalho, as moiras supostamente fariam uso da Roda da Fortuna, que seria o tear utilizado para se tecer os fios da vida e que

fio da vida do jovem toureiro, no momento em que este iniciar sua relação com a jovem senhora da sociedade. Independentemente de qual seja a respostas para cada uma dessas duas perguntas, a única coisa que se pode tomar como certa é o poder que Doña Sol exerce sobre Gallardo, como se este estivesse sendo enredado na sua teia de sedução e pronto para ser abatido.

2.2. Doña Sol de Mihura: a mulher enquanto fera

Efetivamente, na noite seguinte a tourada, Doña Sol já começa a por em prática os seus planos para seduzir o jovem toureiro, como uma aranha que prepara sua teia para sua possível presa, pois, com a desculpa de lhe devolver a capa que lhe foi presenteada, a nobre senhora o convida para jantar em seu palacete. Contudo, durante o especial jantar preparado para Gallardo (fig. 8), Juan faz papel de bobo, demonstrando ter os modos de um homem rude, pois, além de comer com a boca aberta e usar uma colônia fedorenta, exibe sua ignorância ao ostentar, ingenuamente, suas habilidades e posses na frente dos amigos de classe alta de Doña Sol. Assim, embora seu *status* social (isto é, de um *nouveau riche* que conseguiu sair da miséria graças a sua coragem nas arenas de touro) não seja a fonte de sua humilhação neste jantar - como está, por exemplo, explicitado tanto na primeira versão do filme de 1922 quanto no livro de Vicente Ibáñez -, há, todavia, presente nesta cena o estereótipo do homem selvagem, onde Gallardo poderia ser comparado, através de seus modos na mesa, com um verdadeiro animal, que mastiga com a boca aberta e não enxuga sua boca com os guardanapos dispostos sobre a mesa.



Figura 8

posicionaria, a cada volta da roda, o fio do indivíduo em sua parte mais privilegiada (o topo) ou em sua parte menos desejável (o fundo), o que explicaria os períodos de boa ou má sorte de todos.

Como logo se pode notar, Doña Sol está sentada na cabeceira da mesa. Ela sorri das gafes de Gallardo e manifesta interesse pela pitoresca conversa que este provoca sobre o universo das touradas. Ela então comenta que: “Se eu fosse um homem, tentaria ser um toureiro intrépido”, demonstrando, mais uma vez, que, por ser mulher, sua condição lhe outorga o papel de touro. Contudo, tanto nesta fala quanto no seu posicionamento espacial, em que é freqüentemente vista num lugar de destaque, a frente de toda ação, denota que a aristocrática dama compartilha certas características que antes só pertenciam às personagens masculinas, possuindo, portanto, um modelo comportamental bem diferente daquele exibido por Carmem. Por exemplo, enquanto Dona Sol é exibida montando com grande destreza seu cavalo para acompanhar o toureiro pelos prados de sua propriedade, por seu turno, vê-se a devotada esposa de Juan em sua casa, provavelmente rezando e cuidando dos afazeres domésticos, o que a situa, em relação à separação dos papéis sociais entre cada gênero, bem longe dos interesses do marido.

Contudo, tal constatação significa, em última instância, uma inversão de papéis, onde, para E. Ann Kaplan (1995), a mulher para se afirmar num mundo predominantemente masculino, deve necessariamente tomar as rédeas da situação ao exibir a sua superioridade - seja ela social ou econômica, como no caso de Doña Sol - em seu comportamento, passando então a agir socialmente como um “homem”. Assim, para a autora, “mesmo que o olhar dominante não seja necessariamente de um homem, ele será socialmente influenciado pela posição masculina” (KAPLAN, 1995, p.22), o que poderia indicar, finalmente, que não há alteração das posições, ainda que invertidas, entre homens e mulheres.

Nesta senda, um dos principais responsáveis pela manutenção desse tipo de abordagem da mulher no cinema, pelo menos no cinema americano, seria a existência do código Hays. Criado, em 1930 pelo escritório de William H. Hays, e que vigorou entre os anos de 1934 e 1966, com o intuito de moralizar as produções e fazer com que Hollywood não perdesse dinheiro com a censura de seus filmes em diversos estados, prescrevia um consenso entre a moral religiosa e as necessidades financeiras da indústria cinematográfica. O código proibia uma série de expressões e experiências humanas que eram julgadas como “indecentes”, como a “homossexualidade”, as “relações amorosas entre pessoas de raças diferentes”, o “aborto”, o “incesto” e até mesmo comportamentos sexuais considerados subversivos, pois, segundo L.J Leff e

J.L. Simmons no livro *The dame in the kimono: Hollywood, censorship, and the production code from the 1920s to the 1960s* (1990, p. 284), “a santidade da instituição familiar e do matrimônio deveriam permanecer intactas”.

Contudo, com a proibição e censura dos filmes que continham em seu eixo central tais temas, os cinemas começaram a ficar vazios e a indústria cinematográfica foi obrigada a repensar seu código, que passa, então, a conceder maior liberdade às produções para se mostrar comportamentos considerados “indecentes” e “desonestos”, como o adultério, na medida em que houvesse algo de “bom” que contrabalançasse com o que o Código definia como “mal”. Deste modo, de acordo com Olivier-Rene Veillon (1993, pp. 226-227), “essa era a fórmula do valor moral compensador”, que afirmava que os “maus” atos cometidos pelas personagens deveriam ser neutralizados pelo castigo ou pela regeneração do pecado.

Assim, mesmo com a força da censura, personagens como a de Doña Sol ganhavam popularidade, pois as interpretações de mulheres decididas, fortes, com diálogos envolventes e inteligentes, encabeçadas por atrizes como Rita Hayworth, Lauren Bacall, Gene Tierney, Barbara Stanwyck, Verônica Lake e Lana Turner, entre outras, ficavam na lembrança do público pelas ações de suas personagens e não pelo seu derradeiro desfecho. Efetivamente, essas atrizes foram mistificadas nas telas, dando vida a um novo modelo feminino que remava contra a maré das típicas mocinhas hollywoodianas. Para Morin (1989), a respeito do fenômeno analisado, diz que de certo modo este poder advém da beleza e da graça exaladas por essas atrizes, em que suas performances nas telas de cinema modelavam o comportamento de suas jovens espectadoras, que procuravam se identificar¹⁵ em suas estrelas favoritas.

Como nos revelam as pesquisas realizadas por H. Blumer e J.-P. Mayer, a estrela acaba estabelecendo domicílio no coração de seus admiradores, continuando a se projetar nos sonhos destes indivíduos. A estrela, portanto, entretém e modela fantasias em seus espectadores, isto é, identificações imaginárias, como nos confirma uma jovem inglesa: “Sonho com Rita Hayworth e nestes sonhos sou eu quem interpreto o seu papel”. (MORIN, 1989, p. 122)

Assim, a força e o domínio da *femme fatale* poderia ser explicitado pelo, seu poder visual, na medida em que esta, ao exhibir roupas e jóias exuberantes, cabelo

¹⁵ Para Jeanne Marie Gagnebin, é justamente a beleza do “objeto” visto que desencadeia a necessidade de se mimetizar nele: “o objeto desencadeia, por sua beleza, o impulso mimético” (GAGNEBIN, 2001, p.80).

cuidadosamente arranjado e uma maquiagem ostentadora, atrai o foco para si, mesmo estando em segundo plano. Efetivamente, percebe-se em *Sangue e Areia*, que mesmo havendo uma repressão em relação à sua figura, Doña Sol, através de todo um jogo de enquadramento, ângulos e iluminação, domina desde quando aparece, no minuto cinquenta e três, todo o texto fílmico. Em relação ao papel de Doña Sol, vale citar que Darryl Zanuck (apud FRIEDRICH, 1988, p. 267), então produtor executivo da Fox, queria colocar em cena uma beleza extraordinária, mas, ao mesmo tempo, venal, em que a atriz responsável pela personagem deveria possuir os cabelos vermelhos, para caracterizar o fogo que habita em Doña Sol e que também é expresso em seu nome de batismo. Pensou então chamar Carole Landis para o papel, mas esta logo recusou o convite, pois, além de não desejar pintar os seus cabelos de ruivo, também não se interessava em interpretar uma personagem possivelmente antipática e negativa aos olhos da sociedade da época. Assim, segundo Otto Friedrich (op. cit.), inúmeros testes foram realizados, mas nenhuma atriz parecia apropriada para o papel até surgir o nome de Rita Hayworth, estrela em ascensão e “queridinha” de Harry Cohn, diretor da Columbia Picture¹⁶, que a fabricou literalmente para este filme.

Deste modo, a exemplo de Marilyn Monroe, a imagem de Hayworth foi modelada no intuito de criar a estrela e, assim, comercializá-la pelo *star system*. Nas palavras de Aumont e Marie, o *star system*, enquanto fenômeno social da modernidade, procurava produzir estrelas (as *stars*), “a atração principal, supostamente irresistível do filme em que ela aparece” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 278), na intenção de comercializá-las, estabelecendo uma espécie de vínculo identitário com sua estrela favorita. Assim, segundo Giselle Gubernikoff (2009), a estrela não representava apenas uma personagem, no sentido de interpretar, mas como também “personificava a melhor maneira que um indivíduo pode tomar diante dos problemas da vida” (GUBERNIKOFF, 2009, p. 71). Sobre isso, também Edgar Morin (1989, pp. 123-124) entende que os corpos das grandes estrelas de Hollywood são, na verdade, assim como a

¹⁶ Entre 1940 e 1950, era comum o empréstimo de estrelas, principalmente em relação aos grandes estúdios que concediam às produtoras menores a garantia da distribuição e exibição de seus filmes em todo mundo, como uma espécie de recompensa pela gentileza concedida. Com efeito, na época quem organizava todo o circuito de produção, distribuição e exibição dos filmes eram a Paramount, a MGM, a Warner Bros. Picture, a 20th century Fox e a RKO, os chamados *Big Five*, que possuíam importantes estúdios de produções no sul da Califórnia, uma rede de distribuição em escala mundial e um circuito de exibição dentro do próprio território americano. Em contrapartida, havia outros três estúdios menores, os *Little Three*, compostos pela Universal, Columbia e United Artists, que se contentavam na produção e distribuição nacional de seus filmes. (Cf. SILVER; URSINI, 2006, p. 9)

matéria-prima do capitalismo industrial, transformados em produto, mas com a diferença de serem destinados a conquistar o imaginário de seu público, como no caso de Hayworth, em que todo o seu físico de “*pin-up*” foi minuciosamente trabalhado com o objetivo de encantar o público que a assistia.

Rita Hayworth, cujo verdadeiro nome era Margarita Carmen Dolores Cansino, era filha de dançarinos de origem estrangeira. Seu pai, um emigrante espanhol da Andaluzia, chamado Eduardo Cansino, foi o primeiro a explorar os talentos de sua filha mais velha, forçando-a a formar, junto com ele, uma dupla de dança batizada *The Dancing Latin*, que se apresentava em pequenos musicais de Hollywood (McLEAN, 2004, p. 68). Já como atriz, Rita, de então dezessete anos de idade e emancipada da figura paterna, foi obrigada a tingir seus espessos cabelos negros e a sofrer um doloroso processo estético para aumentar a extensão de sua testa, pois os estúdios julgavam que sua excessiva latinidade não seria muito bem recebida pelo público da época (*op. cit.*, p. 36). Conseqüentemente, após este decurso, Harry Cohn adotou a jovem Margarita Cansino, vulgo Rita Hayworth, como sua protegida e, ao pedir que esta tingisse seus cabelos de vermelho para interpretar a exuberante Doña Sol, no filme *Sangue e areia* (1941), transformou-a definitivamente num ícone sexual (FRIEDRICH, 1988, p. 267). Na verdade, Mamoulian não se espantou em nada quando, alguns anos depois, mais exatamente em 1946, Hayworth foi considerada a *femme fatale* mais popular do cinema (*op. cit.*, p. 268).

Voltando ao filme, na seqüência, após o jantar, Doña Sol, usando um vestido justo branco que contrasta com os cabelos e lábios vermelhos da personagem, implora para que Gallardo fique, ao que o Capitão Pierre Lauren (George Reeves), uns de seus atuais amantes, percebendo o interesse crescente de Doña Sol pelo jovem toureiro, decide devolver o anel que a dama lhe havia presenteado enquanto este era o objeto de seu afeto. Neste momento, quando a aristocrata coloca em seu dedo o anel devolvido, em um close de sua mão, em que é possível notar as unhas vermelhas e afiadas da personagem, dignas de uma fera perigosa pronta para abater a sua presa, percebe-se que a referida jóia representa uma áspide, isto é, a víbora comumente associada à imagem da rainha egípcia Cleópatra. Assim, aos poucos, se confirma a equação citada anteriormente que desde o início da obra põe a mulher ao lado de animais perigosos como o touro e a cobra.



Figura 9

A cena continua com Doña Sol se despedindo de seus convidados e pedindo para que Gallardo a acompanhe até o pátio interior de sua casa, onde ela o seduz cantando uma música de amor (fig. 10) – por sinal, essa sexualidade musical marcante na estratégia de sedução da personagem será a marca registrada das *femmes fatales* interpretadas por Rita Hayworth, segundo Richard Dyer (1998, pp. 92-93). Contudo, os resultados são bastante diferentes dos obtidos na versão de 1922 de *Sangue e Areia*, em que Nita Naldi, interpretando a personagem de Doña Sol, seduz o personagem de Rudolph Valentino ao apalpar com erótica admiração seu forte e másculo peito, pois Juan adormece no pátio da casa de Doña Sol. Assim, longe de incitar uma luta moral na alma do jovem, a aristocrata interpretada por Rita Hayworth nem consegue prender a atenção do toureiro, já que, enquanto ela canta e toca em seu violão *Verde Luna*, uma canção de amor sugestiva, o protagonista adormece tranquilamente em sua cadeira, transformando, portanto, a canção numa verdadeira cantiga de ninar. Porém, apesar do sereno torpor do herói que adormece com a música de Doña Sol, ela continua a sorrir, pois decidira trancar todas as portas de seu palacete, exceto a porta que dá acesso ao seu quarto, retirando de Gallardo qualquer poder de escolha, e, por extensão, qualquer responsabilidade pessoal em relação ao que irá possivelmente ocorrer entre os dois, naquela noite.



Figura 10

Na cena seguinte, é sugerido que o caso entre Doña Sol e Gallardo já começou, uma vez que este é visto usando o anel de Doña Sol, um objeto que, além de contribuir para caracterização da natureza de sua dona, também marcará Juan como seu amante. Com efeito, é como se, depois da noite que supostamente manteve relações com Doña Sol, a inocência de Juan, pelo menos aos olhos de Carmem que o percebia como um menino crescido até então, fosse completamente perdida ou envenenada com o suave veneno expelido por Doña Sol que o vê e o deseja como o homem que verdadeiramente é. Na realidade, não se sabe ao certo o que aconteceu nesta noite, mas, ao mostrar, no dia seguinte, a mãe de Juan transmitindo a Carmen um sentimento de impotência perante o destino de seu filho – que, segundo as palavras da matriarca, mesmo diante da intermediação da Virgem Maria, pouco pode fazer para salvá-lo – é possível notar que Gallardo está perdido em seu próprio desejo, já que passa a ignorar sua carreira e sua fiel e devota esposa para passar mais tempo com Doña Sol, que é constantemente vista ao seu lado.

Assim, enquanto os amantes cavalgam ao ar livre, Carmen, em seu quarto, conversa com a Virgem *de la Macarena* - como se esta fosse uma conselheira sentimental – sobre o ciúmes que sente em relação à sua rival. Quando parece que a Santa (na fantasia da mulher) irá dizer-lhe a melhor forma de proceder, o filme oferece sem corte, a imagem da sedutora rival que, com uma capa vermelha na mão, chama a atenção de alguém, como se este fosse um touro a ser dominado (fig. 11).



Figura 11

O imediato *travelling* da câmera esclarece que se trata de uma brincadeira entre Juan e Doña Sol, em que, no pátio do palacete em que vive, ela imita os movimentos de um toureiro. Por seu turno, Gallardo faz a vez do touro a ser dominado e morto pelas mãos de seu *matador* (fig. 12). Com efeito, Gallardo ajoelhado e abraçado em torno da cintura de Doña Sol, demonstra que está totalmente entregue e aprisionado aos seus

encantos. Assim, com gestos simbólicos, a bela Doña Sol, usando a própria capa do *matador*, o domestica, o encanta, pois lhe impede tanto de beijá-la quanto de sair de suas amarras, expressando, então, seu domínio absoluto sobre o toureiro (fig. 13). A breve seqüência, em que Juan nas mãos de Doña Sol, que puxa seus cabelos, é apenas uma marionete (fig. 14), isto é, um brinquedo que pode ser facilmente descartado, termina com a chegada de Carmem. A visita da esposa à casa de Doña Sol interrompe a brincadeira, e enquanto esta vai até a sala para recebê-la, Gallardo permanece no pátio.



Figura 12



Figura 13



Figura 14

Desta forma, é mostrado finalmente o embate entre as duas mulheres. De um lado, uma de preto, recatada e recoberta por sua mantilha, e a outra, por seu turno, de deshabillé branco e corpete vermelho alaranjado a mostra (fig. 15). O comportamento de Carmen não poderia ser então mais prudente e humilde, como se reproduzisse o respeito ancestral diante da oponente, filha de dono de terras na Espanha. Além disso, o modo como as duas figuras estão construídas realça as diferenças entre ambas, sobretudo no que se refere à riqueza, à beleza por meio de artifícios e ao refinamento. Ainda assim, Carmem luta diante de Doña Sol, mulher de muitos amantes, pelo único homem que conheceu em sua vida. O respeito demonstrado pela esposa não evita a cruel brincadeira que a rica senhora impõe à adversária. Voltando-se para o pátio interno, onde estava o toureiro, e, ao grito de “Oh, touro!”, surge Gallardo, que atende ao chamado e beija apaixonadamente a mulher que o chamara (fig. 16). Só então Juan percebe a presença de Carmem, ao passo que Doña Sol, sabendo do êxito de seu plano, se retira do recinto, deixando sozinhos os cônjuges. Carmen deixa claro para Juan toda

sua perplexidade e dor diante da situação, abandonando o toureiro no meio da sala de Doña Sol. Esta, ao fundo, canta, certa de sua vitória (fig. 17).



Figura 15



Figura 16



Figura 17

Esta divisão entre as duas mulheres construída no filme, a “boa” e a “má”, relaciona-se com os conflitos existentes dentro da identidade de Gallardo, já que, por um lado, está Doña Sol, a mulher sexual, que promete a aventura e a oportunidade de transgressão e excitação; por outro, está Carmem, a mulher cativa, promessa de confiança, saúde, segurança, fidelidade e estabilidade emocional e social. Neste seguimento, Christine Gledhill (1998) também admite a divisão da figura feminina nos filmes clássicos de Hollywood nestes dois tipos de mulher:

(...) Há aquelas que trabalham no limiar do submundo: sendo estas garçonetes de bar, cantoras de night-club, amantes caras, *femmes fatales*, ou inescrupulosas caçadoras de dinheiro que atraem os homens para sua armadilha; e então, do outro lado da margem, há as mulheres que são esposas, namoradas de longa data, noivas que são vítimas da inconstância masculina, sendo, às vezes, o objeto da proteção do herói, mas na maior parte do tempo a âncora que mantém o mundo do protagonista¹⁷. (GLEDHILL, 1998, p. 28 – minha tradução)

Nesta senda, apesar de Carmem ser uma mulher que ama devotamente seu marido, que sofre, mas que acima de tudo mantém a sua lealdade, sendo, portanto, uma âncora de suporte e consolo para Gallardo, ela se torna, paulatinamente, aos olhos do

¹⁷ “(...) there are those who work on the fringes of the underworld: bar-flies, night-club singers, expensive mistresses, *femmes fatales*, or ruthless goldiggers that attracts men for their trap; and then are women on the outer margins of this world, wives, long-suffering girl-friends, would-be fiancées who are victims of male inconstancy, been sometimes the objects of the hero’s protection, but mostly the anchor of the hero world.”

herói, tediosa e sem interesse quando comparada com toda a excitação e oferta de sexualidade personificada na personagem de Doña Sol. Segundo Janey Place (1998), comumente, o mundo das famílias e da domesticidade é visto pelo herói nas narrativas clássicas como algo “tão maçante e constringente que o impele a desejar uma vida mais emocionante e perigosa à margem da sociedade” (PLACE, 1998, p.60). Assim, por ser uma figura maternal, que oferece ao herói o seu amor, lealdade e compreensão, pedindo muito pouco em troca, numa atitude altruísta, em contraste com a mulher que, livre, exige que seus afetos sejam correspondidos, a mulher cativa é, invariavelmente, passiva e quase estática dentro do quadro, não motivando a composição da *mise-en-scène* nem o movimento de câmara, como se pode notar nesta cena de *Sangue e Areia* entre Doña Sol e Carmem. Ou seja, outra vez tem-se aqui presente a idéia de que o aspecto chamativo e expansivo das roupas e de toda expressão corporal, além da diferença social entre ambas, expresso pelo tom de respeito de Carmem, destacam as duas mulheres, em que uma está associada à esfera doméstica convencional, enquanto a outra oferece alternativa a essa vida.

Com efeito, com a visita de Dom José, seu atual agente, é possível perceber que a carreira do toureiro entrara em processo de decadência, não só pelas dívidas que havia contraído, como o próprio público já não o vê mais como o preterido das corridas. Nota-se que D. José está sentado em uma cadeira mais elevada do que aquela utilizada por Juan, como se, assim fosse construída não apenas a superioridade moral do primeiro em relação ao segundo, mas também a diferença de solidez da posição que ambos ocupam na sociedade. O agente repreende o matador, que está desperdiçando não apenas dinheiro, como o amor sincero e desinteressado de sua esposa. Ele então tece uma interessante comparação entre as duas mulheres, a quem conhece perfeitamente desde que eram pequenas, pois é tanto o patrão do pai de Carmem quanto o tio de Doña Sol. Deste modo, a primeira é, em suas próprias palavras, “a constante, a boa, a altruísta” enquanto a segunda é “inconstante, caprichosa e banal”, que desde criança jogava fora seus brinquedos, ainda novos, quando se cansava deles: “Quando era criança, ela jogava fora todos seus brinquedos. Não importava o que ela recebia, ela nunca estava satisfeita”.

A fala de Dom José, como a de um pai aconselhando o filho, prenuncia o futuro de Gallardo, que será abandonado não só por Doña Sol como pelo público das touradas. A composição da sequência é significativa neste sentido, pois Gallardo, que antes

aparecera sentado em uma espécie de trono, posando como um rei diante de Carmem, ele está agora sentado num banquinho baixo, ao pé daquele que lhe fala sobre sua decadência moral e material. Gallardo olha, então, suas fotos e cartazes em que figura em primeiro plano, lembrando suas tardes de glória em que todos gritavam o seu nome, como a voz em *off* relembra ao público, ao rememorar a crítica elogiosa de Curro que até outro dia lhe seguia. Tais imagens do passado mostram as glórias efêmeras, menos a fotografia de Carmem, sobre a qual Juan se detém, sentindo, assim, a ausência da mulher que lhe proporcionava suporte e consolo diante da inconstância do mundo – a segurança do mundo doméstico.

Em outra seqüência, um dos membros da *entourage* de Gallardo — “el Nacional”, interpretado pelo ator John Carradine — critica as corridas de touro e o comportamento do público que se inflama com “o sangue e a barbárie desses espetáculos”. Além disso, o mesmo Nacional, que também pode ser entendido dentro da trama como uma espécie de consciência externa ao personagem de Tyrone Power (ao exemplo de um grilo falando na história de Pinóquio), também se opõe à conduta desastrosa de Juan Gallardo, pois a paixão deste por Doña Sol está afetando negativamente seu desempenho nas touradas e colocando sua vida em risco. Gallardo rejeita as críticas e, pegando um revolver, atira na cabeça empalhada de um touro que enfeita a sala onde conversavam. Se antes a cabeça de touro era o emblema de sua glória e coragem, agora serve para lembrá-lo de sua decadência e do seu medo crescente ante a inevitável morte – morte essa que parece estar expressa no plano de um touro vivo que aparece sobreposto ao da testa do animal empalhado.

Uma nova cena se inicia, ao que se nota, Gallardo no centro de uma arena. Diferentemente das outras vezes, ele já não mais executa seus floreios dramáticos e o resultado de sua corrida também se mostra surpreendente, uma vez que Nacional é ferido gravemente dentro da arena. Assim, o mesmo toureiro que havia decidido deixar a carreira de matador logo após a briga com Gallardo, El Nacional, se despede do amigo numa cama de hospital perante a imagem do Cristo crucificado (fig. 18), como se a duplicasse, pois sofre com os braços abertos. Suas palavras antes de morrer são uma espécie de testamento:

Eu arrastei meu corpo através do sangue e da areia de centenas de arenas.
Agora, é o fim. Lamento apenas uma coisa, verdadeiramente: não ter

aprendido a ler e escrever. A miséria me forçou a renunciar à educação. Mas responsabilizo a todos por minha ignorância¹⁸.



Figura 18

Através dessa reflexão de *El Nacional*, uma personagem que funciona como uma espécie de consciência crítica do filme, é possível de certo modo pensar as relações entre as personagens, já que, mesmo Juan estando no topo, Doña Sol continua além da compreensão social de Gallardo, que ainda se encontra em estado de analfabetismo. Por sinal, sua intimidade crescente com ela não traz nem familiaridade ou apoio para Juan, que ainda busca no retrato de Carmem a segurança que necessita para enfrentar os perigos que lhe esperam na arena. Ademais, em nenhum momento do filme, Gallardo deixa de chamá-la de “Doña”. Na verdade, a ignorância de Gallardo apenas serve para que o poder de Doña Sol sobre ele seja ainda mais intenso, pois, como notado anteriormente, ela já havia tido outros amantes, como o próprio Capitão Pierre Lauren, que fora substituído por Gallardo, mas diferentemente do Capitão que saiu aparentemente ileso da relação, Juan parece fardado à morte. Efetivamente, o corpo contorcido de Nacional, a expressão de dor em sua face e a menção ao sangue e à areia, que liga o destino de ambos, apontam para o derradeiro fim de Gallardo, uma vez que a chifrada que vitimou seu subalterno era a cornada que a ele era destinada.

No entanto, à diferença de Nacional, Gallardo cruzou olhares com Doña Sol. A menina que jogava fora o seu brinquedo quando deste se cansava fará o mesmo com Juan. Assim, durante uma dança extremamente sensual (fig. 19), - inspirada no próprio espetáculo taurino e encenada em uma taverna parecida com aquela aonde o jovem Juan ia quando menino -, em que ela aparece com um insinuante vestido rosa e girando em torno de seu novo parceiro, parece selar tanto o início do relacionamento de Doña Sol com Manolo, seu novo brinquedo, quanto o fim de Juan, que enciumado com a dança

¹⁸ “I have thrown my body trough the blood and sand of hundreds of *plazas*. Now, It’s the end. I only sorry one thing truly: do not have learned to read and write. The misery forces me to resign education. But I blame all of them my ignorance.”

executada por ambos joga na mesa do bar o anel de áspide da mulher. No filme a dança é construída, de modo a sugerir componentes sexuais, na medida em que esta, em especial o *paso doble* – na qual os parceiros reinterpretem a relação do toureiro com seu touro a ser dominado –, exprime de forma implícita, de modo codificado e socialmente aceitável, as relações amorosas e o ardor das pulsões envolvidas na relação entre dois corpos.

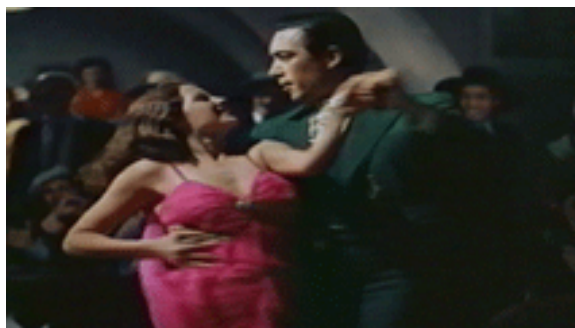


Figura 19

Assim se inicia a derrocada do famoso toureiro. Prestes a ser abandonado por Doña Sol e atormentado pela morte de Nacional, ele intui seu próprio fim, como, aliás, havia anunciado sua mãe que, tal qual Cassandra¹⁹, predissera-lhe a seguinte sorte: “quando você chegar ao topo então se iniciará, sem remissão, sua queda, até que você chegue ao fundo do poço”. O aviso também lembra a sequência em que Gallardo, ainda garoto, subira na varanda do quarto de Carmem apenas para de lá despençar, como se subir tão alto fosse uma afronta ao destino. Neste sentido, para enfatizar certa circularidade existente na história do *matador* sevilhano, em que este, oriundo dos setores empobrecidos da sociedade espanhola, conhece a fama e a glória efêmera nas arenas taurinas somente para tão logo perecer vitimado pelas próprias circunstâncias que o geraram, Juan, pela segunda vez, ouvirá a dura crítica de Curro em relação ao seu pai, agora reforçando que o jovem toureiro irá repetir os passos do velho Gallardo, que havia caído diante do touro justamente na última corrida da temporada. Mais forte que a provocação, no entanto, é a sombra da morte que ele antevê a sua espreita, pois, ao contemplar a imagem do Cristo crucificado, associa o gesto de agonia do Santo com a própria dor sentida por seu amigo Nacional antes de morrer, que, por sinal, havia se sacrificado para salvar a sua vida. Assim, neste momento, Juan parece apenas desejar

¹⁹ Cassandra é uma personagem da mitologia grega e uma figura de destaque na Guerra de Tróia por prever e alertar à sua família e ao povo de Tróia sobre suas previsões de destruição, sendo, entretanto, desacreditada e considerada louca.

se reintegrar ao mundo respeitável e estável que havia construído com Carmem, mas que acabara abandonando por causa de Doña Sol.

Desta forma, somente quando as alternativas ao casamento e à vida doméstica convencional se revelam demasiadamente perigosas, ao ponto de deixá-lo na total miséria, isto é, sem dinheiro, sem prestígio e sem amigos, e em que está prestes a ser imediatamente sacrificado pela insaciável volúpia da massa que assiste aos espetáculos taurinos, é que Gallardo, reconhecendo seus erros, aceita a vida familiar e se reconcilia com Carmem (fig. 20). Esta, por sua vez, perdoa o marido. Afinal, ele havia sido traído pelo seu destino, aspecto que destaca a figura do homem que erra, mas retorna e é perdoado pela imensa capacidade de perdão da mulher que o espera em casa mesmo depois de ter sido traída e humilhada. Para o herói de *Sangue e Areia*, esta mulher representa a possibilidade de se reintegrar ao mundo, a salvação depois de ter conhecido Doña Sol. É interessante então perceber como, no presente filme, o desejo, encarnado na figura de Doña Sol, vai se colocar como o elemento da desestabilização. Por outro lado, com o desaparecimento ou o distanciamento desse corpo/desejo, há a possibilidade de restauração da ordem, simbolizada, em última instância, pela constância de Carmem, a mulher que oferece um mundo estável para o herói e é responsável, em última instância, pelos valores, os papéis e as identidades bem definidas entre homens e mulheres.



Figura 20

Porém, antes de sua morte, Juan avista mais uma vez Doña Sol, que, como sempre, se encontra na tribuna principal da arena cercada por outros homens (fig. 21), ávida para assistir o espetáculo sangrento que terá início. Um detalhe fílmico interessante, é que, neste momento, ao contrário da primeira vez em que é vista na arena vestindo luvas brancas, Doña Sol exhibe luvas vermelhas, como se denotasse que a bela dama já tinha simbolicamente executado, com suas garras afiadas, a sua presa, que agora será literalmente abatida diante de todos. Contudo, contra todo prognóstico,

Gallardo começa a tourada com grande êxito, provocando o clamor do público, que muda as suas vaias iniciais para entusiasmados aplausos. Não tarda, porém, o chifre fatal com o qual Juan é mortalmente ferido. Ainda que a cena não seja mostrada, apenas sugerida, se nota, pela fisionomia de Carmem, que sozinha na capela escuta atentamente todos os ruídos oriundos da arena, que algo de sério aconteceu com seu marido (fig. 22).



Figura 21



Figura 22

Na seqüência seguinte, Mamoulian compõe uma cena solene em que, numa cama improvisada na capela da arena, Juan está deitado aos pés da imagem do Cristo crucificado. Sua cabeça é segurada pela esposa e seus amigos de infância se perfilam atrás da cama com as cabeças baixas (fig. 23). Nesta composição que envolve a morte do toureiro, é possível notar que, em todo o ambiente da capela, há a presença de uma luz fria que contrasta com os gritos e aplausos calorosos em *off* da platéia, que provavelmente ovaciona Manolo de Palma, a mais nova estrela das *plazas* taurinas e o novo amante de Doña Sol. O filme termina com o deslocamento da câmera, que volta para a arena central para mostrar o sorridente Manolo.



Figura 23

A nova estrela então acena para o público e para bela Doña Sol antes que a areia cubra o sangue de Juan (fig. 24), que se junta assim a Nacional, o velho Gallardo e Garabato, condenados à morte ou ao esquecimento, este também uma forma de morte. Foi assim com os Gallardo, que brilharam de forma intensa para serem rapidamente esquecido depois de mortos. Foi assim com Garabato, que terminou seus dias no esquecimento e na sarjeta. Foi assim com Nacional, morto na arena para salvar seu

amigo. Manolo será o próximo a reinar nas arenas, mas também será o próximo a ser condenado a uma vida efêmera de fama e sucesso. Parte do caminho da glória já está trilhado, mas, quem o sabe, parece já estar abreviado, pois diante dele já brilha Doña Sol.



Figura 24

3. ANÁLISE DO FILME *GILDA*

3.1. Johnny Farrel: O *tough guy*

Na Buenos Aires de 1944²⁰, Johnny Farrel (Glenn Ford), um pequeno escroque, que vive de pequenos golpes, inicia o filme com a seguinte fala: “Para mim um dólar era um dólar em qualquer língua”. Nesta cena introdutória, a câmera privilegia os dados lançados ao chão por Farrel, que engatinha para pegá-los novamente. Rodeado por marinheiros de baixa patente, o protagonista inicia sua narração em *off*, evidenciando o local da trama ao dizer que se tratava de sua primeira noite na Argentina e sendo ele mesmo um americano, um gringo, um estrangeiro recém-chegado.

Na verdade, o fato de Johnny ser um estrangeiro é crucial, uma vez que essa posição de “exilado” oferece ao herói uma posição privilegiada para observar e narrar os eventos ocorridos no desenrolar da trama. Com efeito, valendo da distinção que Simmel (1983, p.182) estabelece entre a noção do viajante e do estrangeiro, em que o primeiro é aquele que chega hoje e parte amanhã e o segundo é aquele que chega hoje, mas que permanece amanhã, estabelecendo-se, talvez provisoriamente, num outro país que não o seu, percebe-se que Johnny, além de apresentar uma potencial ausência de cordialidade (por não estar justamente ligado ao grupo local), notada particularmente em sua fala inicial que demonstra certa repulsa pelo povo da localidade, também insere uma possível fonte de perturbação no modo como a história será narrada, pois é um “andarilho em potencial” (cf. SIMMEL, 1983, p. 183), introduzindo, desta forma, inconstância no seio da própria estabilidade, o que será crucial para o desenvolvimento da própria trama *noir* que se apóia na volúpia de suas personagens.

Vale lembrar que o próprio termo *noir*²¹, cunhado por Nino Frank em julho de 1946 (FRANK, [1946]2006, p. 15), num artigo intitulado *Un nouveau genre policier*:

²⁰ Durante o primeiro período da produção *noir*, não era muito comum filmar as tramas em cenários exóticos, fora do território americano. Contudo, há um certo número de obras que exploram paisagens estrangeiras para acentuarem o clima de insólito presente no filme *noir*, como no caso do filme *Rebecca* de Alfred Hitchcock (1941).

²¹ Apesar do filme *noir* ser uns dos gêneros cinematográficos mais investigados por críticos e acadêmicos, nenhum dos cineastas envolvidos na “criação” do estilo *noir* estavam de fato conscientes do ocorrido.

L'aventure criminelle, publicado na revista *Écran Français*, em que detectava o surgimento de um novo tipo de filme americano a partir de quatro produções, dentre elas *Relíquia Macabra* (1941), *Pacto de Sangue* (1944), *Laura* (1944) e *Até a vista, querida* (1944), faz referência ao sombrio universo retratado nas histórias *hard-boiled* da *série noire*²² editada pela Gallimard que colocavam em cena protagonistas que submersos “entre o submundo criminal e o mundo da sociedade respeitável, sem, no entanto, pertencer a nenhum desses dois universos” (KRUTNIK, 1991, p. 39), procuravam entre as incertezas das aparências (uma vez que a representação dos papéis, atribuídos, ao longo da trama, pelas diferentes personagens, são constantemente invertidos, o que gera não somente atrasos e complicações na resolução do enigma, mas, principalmente, para determinação da identidade do herói que também está comprometida) a solução de algum mistério que obstruía o seu próprio caminho.

Assim, apesar de serem, na maior parte, filmes investigativos, as tramas *noir*, ao contrário das convenções criadas pela *detective story*, que primavam pela “resolução racional do enigma proposto” (cf. SILVER; URSINI, 2006, p. 147), colocavam em cena homens ordinários, como veteranos de guerra, vendedores ou até mesmo pequenos escroques como Johnny Farrel, centrando-se, principalmente, na perturbação psicológica destes sujeitos, do que propriamente com a ação. Na verdade, muitas narrativas do estilo exibem como protagonistas criminosos, que narram as suas histórias, na intenção de revelar, ao espectador, as suas motivações para os crimes cometidos. O essencial não estaria tanto, afinal, em descobrir quem cometeu o crime, mas sim mostrar o lado psicológico do sujeito que está por trás deste acontecimento, que, em geral, é um homem comum, forçado pelas circunstâncias a tentar sobreviver a situações difíceis e alienantes, como é o caso de Walter Neff (Fred MacMurray) em *Pacto de sangue* (1944), um simples vendedor de seguros que se vê envolvido com a perigosa Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck), que elabora de forma fria e calculista a morte do próprio marido, para obter o dinheiro de seu seguro de vida. Assim, preso

Neste sentido, a expressão filme *noir* é antes de tudo uma invenção por parte da crítica francesa no final da década de quarenta (mais exatamente a partir do verão de 1946, quando os produtos americanos começam a invadir a cena cultural dos países europeus), sendo, portanto, um fenômeno *a posteriori* (CROWTHER, 1989, p.10).

²² Com efeito, a *série noire* da Gallimard além de editar autores francêss consagrados no gênero policial, como George Simenon e Gaston Leroux, também apresentava as histórias da chamada escola *hard-boiled* americana, como *O falcão maltês* de Dashiell Hammett, *À beira do abismo*, *A dama do lago* e *Até a vista, querida* de Raymond Chandler, e *O destino bate à porta* e *Dupla indenização* de James M. Cain (sendo que muitos desses livros foram adaptados para o cinema no chamado ciclo *noir*).

nas artimanhas da perigosa mulher, que o convence a perpetrar o crime planejado, sua única saída é confessar o seu erro, que é relatado desde o início do filme através da estrutura em *flashback*. Já no caso de Johnny Farrel, sua narrativa serviria muito mais para explicar o seu caso com Gilda, a esposa de seu amigo Ballin Mundson e a verdadeira causadora, pelo menos aos olhos de Farrel, de todo infortúnio e desavença entre os dois amigos.

Deste modo, o fato de Johnny ser um estrangeiro traz algumas complicações na trama já que efemeridade, duração e permanência são alguns dos elementos envolvidos na forma social do estrangeiro e que nem sempre se conciliam como indica Simmel (1983, p.182). Com efeito, uns dos problemas gerados pela presença do estrangeiro em uma sociedade não estaria tanto na questão de lembrar a existência da alteridade para o grupo autóctone, mas, antes, porque o estrangeiro recorda à coletividade que sua própria identidade não está assegurada, consolidada. Ou seja, este fenômeno revela que as relações espaciais são apenas mera condição para o estabelecimento da identidade, já que o estrangeiro, este viajante virtual que ainda não rompeu plenamente com a relação sair e voltar, acaba introduzindo novos elementos ao grupo local (que não se originaram nem poderiam se originar nesta coletividade), o que pode ocasionar mudanças e transformações sociais.

A própria escolha da cidade de Buenos Aires é importante para ilustrar esta questão, uma vez que, entre os anos de 1870 e 1930, a capital argentina era uma das metrópoles mais populosas do hemisfério sul e formada, essencialmente, por imigrantes europeus atraídos pelo rápido crescimento econômico do país (VACS, 2002, pp. 399-400). No entanto, a quebra da bolsa de 29 eclodiu seu mercado exportador, fraturando, portanto, a base de sua sociedade semi-agrária, que dependia, em grande parte, da exportação de produtos primários, como o trigo e a carne bovina. Esta crise financeira deu início a um longo período de instabilidade social e política que só foi apaziguado, momentaneamente, com o golpe de Estado operado pela figura de Juan Perón que tinha na massa, composta, fundamentalmente, por trabalhadores urbanos de origem estrangeira, seu principal aliado. Deste modo, para a puritana sociedade americana da década de quarenta, segundo Hirsch (1981, p. 46), as ruas de Buenos Aires, assim como de outras cidades sul-americanas, representavam um exótico e bizarro amálgama de ruas

“sórdidas”, onde a subversão política²³ e os dramas das camadas excluídas (isto é, dos pobres trabalhadores, imigrantes, bandidos, etc.) eram trazidos à tona, sendo, portanto o cenário ideal para o desenvolvimento de uma temática de fundo *noir*.

Neste viés, é possível afirmar que a cidade no cinema *noir* não seria apenas considerada pela sua especificação espacial na trama, mas principalmente como uma espécie de microcosmo que reflete o próprio percurso das personagens, e em especial, de seu herói, que seria justamente o produto deste cenário urbano. Assim, apesar de não haver muitas externas no filme²⁴, a cidade de Buenos Aires continua sendo um importante dado para construção da trama em *Gilda*, pois, mesmo que a maior parte das seqüências seja filmada em ambientes internos, a obra exhibe locais um tanto sufocantes onde portas, persianas e janelas²⁵ estão sempre trancadas como se as personagens estivessem presas a este lugar, isto é, a esta cidade estrangeira, o que reforça o efeito de *huis clos* entre Johnny, Gilda e Mundson. Aliás, vale lembrar que, apenas quando tudo é devidamente esclarecido entre as personagens envolvidas no triângulo amoroso, onde se descobre que Gilda não fez nada daquilo que tirou o sono de Johnny, que estava apenas fingindo que traía seu marido para fazer ciúmes a Farrel, que, por sua vez, revela ao detetive Obregon todo o esquema operado por Mundson em seu cassino clandestino, que Johnny e Gilda são autorizados a deixar o país estrangeiro.

Observa-se, assim, no próximo corte, Johnny caminhando sozinho pelo porto de Buenos Aires, quando é abordado por um homem armado, que pretende assaltá-lo. Subitamente aparece no campo de visão a metade do corpo de outro homem, de costas,

²³ Vale lembrar que, entre os anos de 1940 e 1950, uma cultura de paranóia, em parte devida à ameaça comunista na América, informava grande parte das produções de Hollywood. Na verdade, o então diretor do FBI J. Edgar Hoover não era avesso a investigar emigrantes europeus (segundo a visão de Hoover, estes eram os principais agentes para a propagação comunista no país) que estavam trabalhando em Hollywood, sendo que muitos desses artistas (incluindo Billy Wilder, Robert Siodmak, Curtis Bernhardt, Otto Preminger e Fritz Lang) influenciaram fortemente os chamados filmes *noir* (cf. BORDE; CHAUMETON, 1993, p. 29).

²⁴ De um modo geral, as cidades nos filmes *noir* eram deliberadamente criadas em estúdio, no intuito de estabelecer um ambiente claustrofóbico, impessoal e desolador, onde o próprio herói *noir* encontra certo desconforto e dificuldade para se locomover (HIRSCH, 1981, p. 78). Por sinal, o clima dessas cidades é extremo: ora com um calor intenso, como em *Laura* (1944) e *A dama de Shanghai* (1948), onde as personagens estão sempre suando, ou então com um clima chuvoso ou úmido, como se vê nas cenas iniciais de *Gilda* (1946).

²⁵ Com efeito, ao longo do filme, as janelas são designadas para explicitar a maneira pela qual Ballin lida com seus próprios desejos, pois, todo momento que é pego observando a movimentação das outras personagens, seja no cassino ou em sua mansão, logo fecha as persianas das janelas para se ocultar na escuridão dos ambientes. Na verdade, Mundson chega a dizer a Gilda, um pouco antes da festa de carnaval, que tão logo se sinta excitada é preciso que ela mesma feche as janelas: “Existe um jeito muito fácil para eliminarmos a excitação, basta fechar a janela”.

que atinge a mão do assaltante com uma bengala, derrubando seu revólver. Ao tentar recuperá-lo, o ladrão é impedido pela mesma bengala, que em sua ponta apresenta uma lâmina como a de uma faca. Johnny e o cavalheiro com a bengala²⁶, vestido elegantemente com um smoking preto e apresentando uma cicatriz no lado direito de seu rosto, expulsam o delinqüente e Johnny joga a arma do homem na água, oferecendo o único som ambiente do local, até em tão em total silêncio.

Johnny segue o estranho que acaba de lhe salvar a vida. O cavalheiro pega então um cigarro e Johnny logo se oferece para acender o cigarro, olhando-o fixamente nos olhos, enquanto Mundson (George Macready) lhe oferece em troca um cartão que lhe dará acesso a um famoso cassino em Buenos Aires. Tal dinâmica entre as personagens pode remeter ao poema de Baudelaire *O jogador generoso*, publicado na coletânea de poemas *Paris Spleen*. Neste poema, Baudelaire relata o seu fortuito encontro com um desconhecido jogador de cartas, por quem sente uma imediata empatia. Com efeito, o narrador do poema segue este “ser misterioso” até uma suntuosa vivenda subterrânea (BAUDELAIRE, 1995, p. 63), que se revela como uma espécie de covil para trapaceiros e jogadores. Mas, o que o poema aponta é a soberania do olhar que parece possuir um sexto sentido para farejar o inesperado. De certo modo, o filme analisado também está pautado neste jogo de olhares, como se pode notar nesta cena, pois cada qual observa o outro procurando encontrar algo que possa lhe revelar algo, ou ao menos desmascarar o verdadeiro intuito de seu oponente, como indica Márcia Ortigosa (2010) a respeito da importância conferida ao olhar dentro do universo *noir*:

O *noir* está pautado numa dramaturgia dos olhares. Frestas, janelas, persianas. Vê pelo viés. Espia-se para descobrir algo, uma pista, aquilo que está oculto. O olhar é investigativo. Espia-se buscando incessantemente o enquadramento. Esses olhares (potentes) são espelhos de um processo abismal (ORTEGOSA, 2010, p. 89).

Aliás, ainda a respeito desta dramaturgia dos olhares, ao longo do filme, especialmente no que tange Johnny Farrel e Ballin Mundson, parece efetivamente conferir a estas personagens a condição de espectadoras da cena e sustentar essa condição lhes outorga um determinado poder, geralmente atribuído aos espectadores ou críticos. Evidentemente, trata-se de um olhar de dentro da obra, direcionado para a ação, mas é acima de tudo um olhar que concede autoridade a quem está na condição de

²⁶ Ao longo da obra, a bengala será o elemento metonímico de Ballin Mundson, uma vez que a personagem nunca aparece em cena sem este objeto e, além disso, é este instrumento que tanto, no início da trama, salva a vida de Johnny, quanto, finalmente, mata o seu próprio dono, ao apunhalá-lo nas costas.

vigilância, como se nota nas seqüências em que Mundson, através da janela de sua sala, aparece espiando os clientes do cassino, sendo que esta posição também é concedida a Johnny, quando Mundson lhe incumbe à direção do cassino. Assim, em *Gilda* está presente em todos os personagens um desejo de ver (mesmo em relação à personagem de Gilda, que também será portadora de um olhar particular dentro da trama, como será possível perceber na segunda parte desta análise), de desvendar, de despir o seu interlocutor, criando inevitavelmente uma tensão entre suas personagens – neste caso a tensão entre Ballin Mundson e Johnny Farrel que é absorvida no momento em que ambos, motivados pelo ato de fumar, trocam olhares sutis. Toda esta estratégia é realçada especialmente pelo uso do *close-up*, principalmente em relação à personagem de Glenn Ford.

Nesta senda, através do isolamento de uma face ou objeto por meio de um *close-up*, o cinema passa a manipular e utilizar fragmentos imagéticos para estabelecer novas significações para o espaço fílmico e, com efeito, é assim que, no filme, o *close* é utilizado, para provocar o espectador. De certo modo, o uso fragmentado da lente da câmera enfatiza a percepção do espectador, pois oferece, através da desconstrução, uma visibilidade hiperbólica do detalhe focado. Assim, em especial, o rosto humano traz uma infinidade de reações que não são expressidas de nenhuma outra maneira por nenhuma outra parte do corpo e captar estas expressões, mesmo que sejam mínimas, significa, em última instância, a modificação de toda cena. Na verdade, para Jean Epstein, o *close* que permite a captação da fotogenia de um rosto, que não necessariamente designa a face de alguém, mas sim tudo aquilo que contiver as mesmas características expressivas que um rosto apresenta, também nos conduz a uma redescoberta do mundo, pois não apenas o aspecto físico nos é revelado como a idéia que ela representa, ou seja, o seu “aspecto moral” (EPSTEIN apud AUMONT, 1992, p. 92).

Sendo assim, o enquadramento da cena ao privilegiar o rosto de Johnny metade oculto pela sombra de seu chapéu aponta certa ambigüidade de caráter por parte do personagem, que apesar de seu ar de *tough guy*, se mostra capaz de seguir o primeiro, sendo este homem ou mulher, desde que possa lhe oferecer uma boa vida. Com efeito, Farrel deseja ser um homem bem sucedido e, além disso, um *gentleman*, mas ninguém

parece comprar esta idéia²⁷, principalmente Tio Pio (Steven Geray), personagem a ser introduzida na próxima cena do filme, quando Johnny aceita o convite de Ballin e vai até o cassino indicado. Neste corte, enquanto se arruma no *toilet* do cassino, Johnny é mostrado em plano médio através de sua imagem refletida no espelho do banheiro. A presença do espelho nesta cena é importante, uma vez que, no interior da trama, trata-se do momento que mostra como Johnny gostaria de ver refletida a sua imagem, isto é, como a de um homem bem nascido, nobre, pois, como indica Place e Peterson (2006, p. 68), “os espelhos são as representações de egos fragmentados ou a imagem idealizada que o herói possui de si mesmo”. Contudo, apesar de suas expectativas, o reflexo indica que Johnny ainda não está totalmente imerso no elegante mundo do cassino em que se encontra, pois a personagem está com seu terno desalinhado e oferece uma moeda de baixo valor para o senhor que o ajudava a se vestir. Mesmo assim, preocupado com a impressão que iria causar, pergunta ao homem como o classificaria; este olha para sua moeda e responde: “Plebeu” – voltando ao serviço.

A figura de Tio Pio é introduzida ao público como uma espécie de antigo moralizador de fábulas, pois estará sempre presente nos momentos vitais do filme, mas sempre de forma a estar, ao mesmo tempo, fora da cena, como um espectador que se deleita com o espetáculo que se anuncia a sua frente. Por exemplo, desde o início da trama, Pio trata Johnny de “plebeu”. Então, ele lhe diz claramente que, enquanto ele não for ao encontro de Gilda, Johnny nunca será quem ele pretende ser: “Agora vamos ver se você é um cavalheiro como você diz ser ou um plebeu como eu digo. A bela dama está no bar e provavelmente com o risco de correr alguns transtornos” (...) “já a sua fonte de renda está em seu escritório e também risca estar em apuros”, porém, Johnny decide ir ajudar Ballin e Pio decreta o seu veredicto: “... um plebeu como já havia dito”.

Retornando à cena do banheiro, Johnny, ao sair do *toilet*, avista uma bela mulher que o servente, por sua vez, chama de “acompanhante”. O que é interessante notar nesta fala de Tio Pio, é que de fato há mais homens no cassino do que mulheres, sendo que estas só podem se apresentar no espaço enquanto acompanhantes dos cavalheiros. Neste sentido, é possível perceber que os diferentes ambientes representados no filme são verdadeiramente espaços masculinos, ao menos antes da chegada de Gilda, uma vez que

²⁷ Mesmo Mudson não acredita nas boas “intenções” de Johnny, uma vez que indica que, para entrar no cassino, precisaria de uma gravata. Nesta perspectiva, a gravata apontaria um código social que deve ser mantido mesmo no submundo dos cassinos de Buenos Aires.

o próprio mantra do estabelecimento é “mulheres e jogo não se misturam”, como Ballin explica para Johnny. Com efeito, o que essas personagens masculinas nos dizem a respeito de sua desconfiança em relação às mulheres, como a misoginia que eles demonstram com a exclusão total de figuras femininas no recinto, no intuito de garantir o equilíbrio de suas finanças e relações mútuas, é mais do que revelador neste filme. Em geral, vê-se que, tanto na obra analisada quanto em outros filmes do período, a mulher não se constitui como uma personagem autônoma, mas como uma fantasia na mente masculina, como nos aponta E. Ann Kaplan:

No cinema, as mulheres não funcionam, portanto, como significantes de um significado (a mulher real), como supunha as críticas sociológicas, mas como significante e significado suprimidos para dar lugar a um signo que representa alguma coisa no inconsciente masculino. (KAPLAN, 1995, p. 48)

Na verdade, em *Gilda*, a própria protagonista da obra nunca fala de si mesma, sendo que suas características, suas qualidades (geralmente associadas ao seu corpo) e seus defeitos são narrados pelo protagonista da trama, isto é, Johnny Farrel, que passa a conduzir o olhar do espectador. Em outras palavras, seria possível de fato dizer que a mulher é introduzida ao público como sendo “aquilo que ela representa para os homens e não em termos do que ela realmente seja”, como indica Laura Mulvey em seu famoso artigo *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975, pp. 6-18). Desta forma, o *noir*, em especial, teria uma predominante presença do ângulo “falocêntrico”, na medida em que a própria narrativa da obra se constrói em torno da perspectiva de seu protagonista, de forma a representar uma estrutura *voyeurista* e controladora típica do dicotômico mundo apresentado por estes filmes²⁸. Assim, grande parte das teorias feministas sobre o assunto se concentrou tradicionalmente no fato de que o discurso feminino é revogado em favor de um discurso estruturado pelo patriarcado no qual a mulher é caracterizada como sendo sempre o “outro” e em que sua sexualidade define o seu papel na trama.

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determina e projeta a sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com sua concepção²⁹. (MULVEY, 1975, p. 9 – minha tradução)

²⁸ Em geral, o mundo *noir* é um mundo dicotômico, pois temos de um lado presente o universo do submundo, com seus crimes e vícios, e de outro, temos o mundo respeitável da família burguesa.

²⁹ “In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female form which is styled accordingly.”

Entretanto, mesmo que a mulher não tenha um papel mais extenso no filme *noir*, por se tratar justamente de um universo masculino, onde o elemento mais importante a ser abordado é a própria “crise de identidade masculina” que o protagonista sofre (cf. KRUTNIK, 1991), sua presença é fundamental, pois institui ou modifica todo o jogo articulado entre as personagens até então, como se nota quando Gilda aparece no filme. Ademais, é preciso lembrar que a crise de masculinidade do herói *noir* foi exacerbada por leituras críticas que tomavam fortemente o contexto do pós-guerra como base para construção das personagens (cf. HANSON, 2007), e mesmo que a figura feminina no *noir* sirva apenas como um dos meios principais pelos quais o herói procura definir-se, as atitudes sexualmente transgressivas destas, incorporadas essencialmente na *persona* da *femme fatale*, apontam, na realidade, o desejo das mulheres alcançarem uma nova posição social, não se restringindo, como no *Western* ou no filme de *Gangster*, aos papéis de esposas ou mães (até mesmo prostitutas), sendo assim afastadas das preocupações da vida social da cidade. Com efeito, Angela Martin, em seu artigo “*Gilda Didn’t Do Any of Those Things You’ve Been Losing Sleep Over: The Central Women of 40s Films Noirs*” (1998, pp. 202-228), lista mais de 80 filmes produzidos entre 1941 e 1959, que contêm personagens femininas centrais, sendo que 33 dos quais apresentam mulheres poderosas e independentes.

Contudo, antes de entrar propriamente na questão da personagem de Gilda no filme, é preciso retomar temas já propostos, como a questão do jogo e de seu apostador, pois é enquanto hábil jogador (e estrangeiro) que Johnny irá construir a sua identidade na trama. Assim, logo após a sua entrada no cassino, Farrel começa a circular entre as mesas, reconhecendo o ambiente e certamente verificando as condições para obter sucesso em suas apostas, como indica sua narração em *off*: “Como sempre fiz minha própria sorte, e eu sabia quando parar”. Com efeito, o jogo e a vida de um jogador são uns dos temas mais caros ao filme *noir*, pois são interpretados como uma resposta a fatalidade que cerca as personagens da trama. Deste modo, de acordo com Hirsch (1981, pp. 78-79), se de fato não há como controlar o que vai lhes acontecer, a forma mais adequada de vida para esses protagonistas *noir* seria justamente aquela em que você simplesmente aposta no que irá te ocorrer, no intuito de simplesmente obter qualquer pequena vantagem possível sobre algo ou alguém.

Assim, esta figura do jogador também exemplificaria, segundo Walter Benjamin (1989), a própria fragmentação espaço-temporal vivida pelo indivíduo na metrópole

moderna, na medida em que o jogo de azar (*Hasardspiel*³⁰) promete ao apostador excitação e realização, mas ao mesmo tempo, também simboliza a precariedade da vida moderna, que se vê cada vez mais escrava de seus vícios. De acordo com esta leitura benjaminiana, a figura do jogador, enquanto sintoma da própria modernidade, demonstraria os efeitos da vivência de choque no homem moderno, pois sua percepção, sempre reativa, constantemente atenta para aparar estímulos externos, abandonando, assim, uma experiência pautada na acumulação de sabedoria e memória, seria análoga ao do trabalhador diante da linha de produção de uma fábrica.

Seu gesto, acionado pelo processo de trabalho automatizado, aparece também no jogo, que não dispensa o movimento rápido da mão fazendo a aposta ou recebendo a carta. O arranque está para a máquina, como o lance para o jogo de azar. Cada operação com a máquina não tem qualquer relação com a precedente, exatamente porque constitui a sua repetição rigorosa. Estando cada operação com a máquina isolada de sua precedente, da mesma forma que um lance na partida do jogo de seu precedente imediato, a jornada do operário assalariado representa, a seu modo, um correspondente à fêria do jogador. Ambas as ocupações estão igualmente isentas de conteúdo. (BENJAMIN, 1989, p. 117).

Porém, Benjamin também percebia nestes jogos de aposta uma maneira do sujeito fugir do racionalismo moderno, ou pelo menos de uma razão totalizante pautada na relação de causa e efeito, já que, se essa experiência (de uma razão centrada na sua própria auto-afirmação) se mostrou inútil diante das grandes mudanças sociais e políticas, é imprescindível encontrar um conceito equivalente a este modo de conhecimento, isto é, buscar uma filosofia que faça frente aos novos paradigmas da modernidade. Assim, em um fragmento escrito por volta de 1929-1930, *Notes on a Theory of Gambling* (2005), o mesmo Benjamin, que antes percebia a questão dos jogos de azar a partir de uma perspectiva negativa, afirma que talvez o fator decisivo para construção dessa nova *episteme* esteja justamente na figura do jogador, pois ele apresenta, na hora de fazer as suas apostas, uma “presença de espírito”, uma “capacidade de comungar com as forças cósmicas”, gerada no momento do perigo, quando os dados são lançados, que o eleva da dimensão ordinária da vivência cotidiana (BENJAMIN, 2005, p. 298). Neste caso, a presença de espírito do jogador se torna um ato de adivinhação e não de simples cálculo, o que justifica o fato dos apostadores geralmente colocarem suas fichas no último momento, pois é neste exato instante que

³⁰ Com efeito, esta distinção entre jogo e jogo de azar é necessária, pois na obra de Benjamin o termo alemão *Spiel* remete a diversos desdobramentos tais como aposta, brincadeira, competição ou ainda enquanto interpretação artística (Cf. HANSEN, Miriam, vol.13, nº1, 2004, pp. 2-27).

suas faculdades divinatórias são acionadas, uma vez que o perigo não está tanto no “perder”, mas sim no “chegar tarde demais”.

Sendo assim, no caso de Johnny, ele não parece depender tanto da sorte, mas sim de sua astúcia. Além disso, a multidão desempenha, pelo menos neste momento, um papel importante, já que oferece a Johnny um disfarce, uma maneira de não ser percebido pelos seguranças do lugar e, assim, poder “fazer sua própria sorte”. Desta forma, como na vida das metrópoles modernas, o anonimato e a impessoalidade desempenham uma importante função para o protagonista, pois é a partir de tal elemento (somado ao fato de ser “estrangeiro”) que Farrel irá surgir enquanto particularidade, na medida em que se destacara dos outros jogadores, levantando suspeitas por parte do dono do cassino, que o chamará até sua sala para, enfim, contratá-lo como *croupiê-manager* do local e elevar a sua posição social.

Nesta senda, após ser contratado por Mundson, Johnny já aparece caminhando entre os clientes do cassino, de forma elegante, agora vestido com um terno listrado, observando os jogos. Sua narração em *off* reitera que Mundson o fez subir direto ao topo: “Ele me levou direto para o topo. Num primeiro momento, eu apenas supervisionava as mesas de jogo e o caixa. Por sinal, naquele mesmo período, a guerra tinha acabado”. Durante esta narrativa, imagens de capas de jornais com notícias sobre a rendição da Alemanha são sobrepostas às imagens dos clientes festejando o momento histórico. Contudo, Johnny não se mistura à euforia do público e continua a realizar a sua ronda entre as mesas. Além disso, não apenas suas roupas o distinguem do resto, como também sua posição espacial demonstra a sua ascensão social e financeira, pois se encontra no mezanino da casa de jogos. Neste cenário, as escadas representam um lugar estratégico para expressão da relação dominante/dominado, pois, sobretudo, os homens são vistos efetuando, segundo sua posição na hierarquia social do cassino, a subida ou a descida dos degraus. Por sinal, Ballin é geralmente mostrado na parte mais alta do local, sendo sempre filmado em *contra-plongée*, acentuando, portanto, o aspecto superior de Mundson, pois sua visão está acima de todo o resto³¹.

³¹ Quando Johnny assume o lugar de Mundson, logo após sua presumida morte, é ele quem é visto de cima, olhando o público do cassino de um ângulo superior.

Deste modo, como Baudelaire destaca, há muitos aspectos positivos e redentores em relação à multidão³², uma vez que, ao lidar com o fortuito, a massa também pode representar uma promessa de encontro, de descoberta, mesmo que seja efêmero, como mostra o poema *A uma passante* (BAUDELAIRE, 1985, p. 344) da segunda sessão (*Quadros Parisienses*) de *As flores do mal*, que lida com a significativa, ainda que momentânea, visão de uma “promessa de felicidade” implícita na correspondência de olhares trocados pelo poeta e uma bela transeunte, que logo submerge na multidão desoladora da cidade grande, adiando para sempre os sonhos do narrador, mas que torna a “fugitiva beleza” da passante uma experiência estética chave para vivência do sujeito moderno. Assim, em vários aspectos cruciais, o olhar que Johnny lança à Gilda, quando ela se revela finalmente para o público, após quase meia hora de filme, ecoa a experiência de choque sentida pelo poeta/transeunte após avistar a bela estranha, pois, encantado por sua beleza, Johnny é obrigado a perseguir o objeto de seu desejo, apesar de perceber que tal proximidade significará apenas seu descontrole, como se nota a seguir.

3.2. “NUNCA houve uma mulher como... Gilda”: a mulher enquanto causadora de abalos

Com efeito, após Ballin e Johnny brindarem a amizade existente entre ambos, a narração revela um Johnny decepcionado com a nova personagem que vai se inserir na trama ao relatar o crepúsculo em que encontrou (reencontro) Gilda (Rita Hayworth). Na ocasião, Johnny se dirige à casa de Mundson enquanto sua narração em *off* prossegue, revelando que ele deveria ter desconfiado ou tido algum tipo de intuição sobre o que iria lhe ocorrer naquela noite, mas que não fora bem assim que as coisas se sucederam: “Você pode estar se perguntando se houve algum aviso ou instinto que tenha me alertado. Mas não houve nenhum sinal. Eu apenas andei diretamente para aquilo”. Ao passar pela grade da casa, preso entre este portão e a entrada principal da mansão de

³² Apesar da questão da multidão permear toda a obra de Baudelaire, principalmente em *A uma passante*, não há nenhuma menção direta, isto é, não há nenhuma referência direta à palavra “multidão” em seus poemas, como nos indica Benjamin: “Nenhuma expressão, nenhuma palavra, designa a multidão no soneto ‘A uma passante’. No entanto, o seu desenvolvimento repousa inteiramente nela, do mesmo modo como o curso do veleiro depende do vento” (BENJAMIN, 1989, p. 117).

Mundson, com a câmera posicionada às suas costas, no momento em que abre a porta que lhe dará acesso a Gilda, temos a evidência de que Johnny está encarcerado a esta situação, não podendo, então, fugir de seu inevitável encontro com a *femme fatale* do filme.

Johnny então entra na mansão de Mundson, que logo o chama para conhecer a sua nova “aquisição”:

Johnny: Você está parecendo um bobo.

Mundson: Vou te mostrar o porquê. (*subindo as escadas e levando Johnny até o seu quarto*)

Johnny: Onde está o canário? (*ao ouvir a voz de uma mulher cantando ao fundo*)

Mundson: Como você sabe?

Johnny: Como eu saberia o quê?

Mundson: Então você não sabe. Venha. (*Ele abre a porta de seu quarto e escorrega levemente sua cabeça para dentro*) Aqui é onde se encontra o canário. Você está surpreso de ouvir uma voz de mulher aqui, hein Johnny?³³

A câmera dá então um close no rosto de Johnny que parece estupefato ao ouvir a voz da nova mulher de Mundson cantando *Put the Blame on Mame*, enquanto gagueja um comentário sobre a nova “aquisição” do patrão: “É uma grande... surpresa”. Neste momento, Ballin entra em seu quarto e pergunta à mulher se está vestida apropriadamente, que levanta a cabeça, jogando seu cabelo esvoaçante para trás. O plano a apresenta do busto para cima, sorrindo e com um cigarro na mão, devolvendo a pergunta feita pelo seu marido: “Eu?”, mas ao ver Johnny, seu sorriso se desmancha e completa (fig. 25): “Claro que estou decente”, cobrindo seus ombros, até então à mostra, com a alça de sua camisola.



Figura 25

³³ “**Johnny:** You look foolish./**Mundson:** I'll show you why./**Johnny:** Where's the canary?/**Mundson:** How did you know?/**Johnny:** How'd I know what?/**Mundson:** So you don't know. Come. This is where the canary is. Quite a surprise to hear a woman singing in my house, hey Johnny?”

O modo como Gilda é revelada para o protagonista, onde a câmera assume o ponto de vista do herói³⁴, de forma que Gilda e seus apetrechos (os cabelos esvoaçantes e espessos, o cigarro em sua mão e a alça do vestido que revela o ombro nu da personagem) sejam voyeuristicamente avaliados em fragmentos e, assim, fetichizados tanto pelo herói quanto pelo espectador, pode indicar uma espécie de escopofilia, que faz da nova personagem o centro de um olhar curioso e controlador. Neste sentido, de acordo com E. Ann Kaplan (1995, p. 33), o filme pode ser analisado apropriadamente se partirmos da questão do “olhar masculino”, que define e domina a imagem da mulher como objeto erótico. Entretanto, para estudar este efeito, será importante ressaltar alguns pontos a respeito da utilização da luz e da maneira na qual Gilda é filmada.

Nesta mesma cena de apresentação da personagem, Rita Hayworth acende seu cigarro no momento em que conversa com a personagem de Glenn Ford. A iluminação, anterior ao acendimento do cigarro, é ambiente, procurando utilizar a própria luz natural do recinto, ao passo que, após aceso, uma luz de baixo ilumina os rostos dos dois atores, possibilitando um efeito que traz consigo o encanto e o quase endeusamento da atriz, que domina de tal forma a tela, com a beleza de seu rosto, que necessita de uma luz especial. Assim, quando Johnny observa o rosto de Gilda ao acender o seu cigarro, o espectador também é levado a identificar-se com esse olhar, identificação esta necessária para a construção da dominação visualmente da personagem no filme, em que o enquadramento da câmera sempre procura focar Gilda. Efetivamente, o impacto da imagem de Gilda sobre o público pode ser percebido, por exemplo, no fato de que quando o exército americano testava suas primeiras bombas atômicas no atol de Bikini em 1946, os soldados batizaram estas armas com o nome de Gilda, sendo que a imagem de Rita Hayworth, jogando para trás os seus volumosos cabelos, estampava essas bombas, como “um sinal do poder vulcânico associado à estrela americana” (MULLER, 1998, p.98). Mesmo os pôsteres de divulgação do filme anunciavam a presença de Rita Hayworth da seguinte maneira: “NUNCA houve uma mulher como... Gilda” (fig. 26).

³⁴ Esta identificação em que o espectador tem o mesmo olhar do que a câmara é analisada por Christian Metz em seu livro *Le Signifiant Imaginaire: Psychanalyse et Cinéma* (1984, pp. 52-69).



Figura 26

Com efeito, Hayworth, que na época era a grande estrela da Columbia, ansiava em *Gilda* por uma reestréia absolutamente apoteótica após um breve período de afastamento, devido ao nascimento de sua primeira filha, Rebecca, com o seu então marido Orson Welles. Deste modo, Harry Cohn, produtor executivo dos estúdios da Columbia Pictures, teria encomendado este filme para sua vedete mais lucrativa, que deveria ser “a única estrela deste melodrama criminal” (MULLER, 1998, pp. 96-97). A propósito, durante o período de pré-produção do filme, especulou-se a presença de atores como Tyrone Power (reeditando, então, o casal Juan Gallardo e Doña Sol de *Sangue e Areia*) ou Clark Gable para interpretar a personagem de Johnny Farrel, mas todos esses nomes foram rejeitados pelo fato de já serem grandes estrelas. Vale lembrar que o peso da atriz na produção está expresso na própria apresentação dos créditos iniciais, onde, ao contrário de *Sangue e Areia* (1941) em que seu nome figurava em terceiro lugar, o nome de Rita Hayworth aparece agora em primeiro.

Deste modo, com toda esta expectativa criada em torno da reapresentação de Hayworth nas telas, era de se esperar que sua entrada fosse uma das mais conhecidas na história do cinema e, de fato, ao introduzi-la após quase vinte minutos de filmes, jogando para trás seu volumoso cabelo e ostentando em sua mão direita um cigarro a ser ainda aceso, Rita Hayworth se eternizou no papel de Gilda. Contudo, não foi apenas Rita que foi “imortalizada” neste filme; a imagem de Gilda se consolidou como a “*femme fatale* por excelência” (cf. DYER, 1998, p. 92), exibindo, segundo Richard Dyer, todos os elementos arquétipos para construção desta figura sedutora e fatal: uma beleza exuberante, quase uma espécie de aparição “celestial”, que fascina e deslumbra tanto o protagonista (neste caso Johnny Farrel) quanto o espectador, como se fosse uma miragem.

Efetivamente, utiliza-se tais termos (fascina, deslumbra, miragem), pois, em diversos filmes, a primeira aparição da *femme fatale* se dá de maneira inusitada, como se esta saísse de um delírio produzido pela mente do herói *noir*. No início do filme *Laura* (1944), por exemplo, o inspetor de polícia Mark McPherson (Dana Andrews), da divisão de homicídios do Estado de Nova York, que investigava o suposto homicídio de Laura Hunt (Gene Tierney), depara-se com o “fantasma” da jovem. Nesta cena, Laura aparece, toda vestida de branco, o que faz com que o detetive a confunda com uma assombração. Contudo, mais do que uma aparição sobrenatural, esta visão de Laura se apresenta como a materialização do devaneio de McPherson (que nutre, em segredo, uma espécie de paixão platônica pela presumida vítima), uma vez que sua expressão corporal, ao esfregar seus olhos, remete a estar diante de uma aparição. Em última instância, esta reação de McPherson metaforiza o efeito provocado pelo o que seria a *femme fatale* que freqüentemente oferece a impressão de ser uma força que transcende a esfera terrena.

Neste sentido, a personagem de Johnny também parece sofrer um forte choque, um abalo, em que vive uma explosão de sentimentos contraditórios no momento em que vislumbra Gilda. Deste modo, vê-se, inicialmente, um espanto em sua expressão, que logo dá lugar a certo encantamento e raiva. Com efeito, Gilda seria a mulher que Johnny teria amado e detestado num passado nem tão longínquo, pois, obviamente, ainda parece atormentado pelo ciúme que sente por Gilda. Atormentado pela dúvida de uma possível traição da mulher amada, Farrel convida então o espectador a acreditar que Gilda seja uma mulher ultrajante e infiel. Contudo, o que esta suspeita realmente revela é a insegurança de Johnny perante a iminente perda do objeto desejado. Aliás, um dos pontos fundamentais da modernidade, como aponta Baudelaire, seria justamente extrair o eterno do transitório, pois “o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 1996, p. 24).

Assim, a questão da efemeridade também é levantada quando, após o (re)encontro dos dois amantes, Mundson chama a atenção de Johnny dizendo que Gilda garantiu ter nascido no dia em que o conheceu. Lembrando-se que Johnny dissera o mesmo na noite em que foi contratado: “É uma estranha coincidência, Johnny. Escute isso. Ela me disse que havia nascido naquela mesma noite em que me conheceu. Todos três não temos passados, apenas futuro. Isto não é interessante?”. Deste modo, Ballin faz uma alusão direta às próprias palavras de Johnny: “Eu nasci na noite em que me

conheceu naquelas docas. Desta forma, eu não tenho passado, apenas futuro. E eu gosto disso”. Contudo, o desejo expresso na frase de Johnny é falso, pois em *Gilda*, como em boa parte das tramas *noir*, as personagens não conseguem abandonar seu passado, muito menos o desejo em relação à *femme fatale*, que sempre as persegue e determina suas ações, como fatalmente ocorrerá com Johnny quando Gilda (re)aparece em sua vida. Assim, parece que há algo implícito nesta história, como se o que se vê na tela não seja o começo, mas sim o final ou a resolução de um relato anterior entre Gilda e Johnny³⁵.

Deste modo, ambos são apresentados por Mundson e fingem terem se conhecido nesse momento. Enquanto conversam, com o enquadramento oscilando entre o ponto de vista de um e de outro, Ballin, cuja apenas a voz é percebida, informa Johnny de que Gilda é sua esposa. O uso da iluminação se mostra particularmente revelador nesta cena, principalmente, no que diz respeito à construção do que seria o caráter das personagens, incluindo Ballin Mundson. Na verdade, este último é predominantemente filmado de perfil ou de costas e, nesta cena, ele está disposto de maneira a estar sempre contra a luz do ambiente, acentuando, assim, seu caráter misterioso, ambíguo e quase lúgubre. Na verdade, Mundson transforma-se em sombra projetada na parede³⁶, pois é apenas o que dele se é capaz vislumbrar. Já Gilda aparece, na maior parte das vezes, com o rosto ou o corpo particularmente iluminado³⁷, em plano fixo. É possível ler suas emoções em seu rosto, o que raramente é o caso das personagens masculinas, que demonstram uma postura cínica, ao contrário de Gilda que evolui ao ritmo dos estímulos que estão ao seu redor, alternando entre a provocação e a negação de seu afeto em relação aos homens, ao ponto destes se tornarem obcecados por sua figura, como é o caso de Johnny, para quem a possibilidade de adultério de Gilda o tortura dia e noite.

A tal respeito, em diversos momentos Johnny é visto batendo e expulsando os homens que cercam Gilda. Em especial, é relevante citar a cena, em que Johnny, saindo da mansão de Mundson, precisa bater e expulsar o homem que acompanha Gilda para

³⁵ Com efeito, ao longo das filmagens da obra, inúmeras cenas foram excluídas pela preocupação que alguns produtores sentiram em relação ao código Hays, mas a distribuição final da obra (não apenas no continente americano quanto europeu) alavancou seu sucesso esmagador entre o público, ao que se estima que *Gilda* faturou na época cerca de 3 750 000 dólares. Assim, em partes, o sucesso comercial do filme pode ser justificado pela presença do plano Marshall que, utilizando-se da difícil situação econômica de alguns países do eixo oeste europeu, impôs a estes países a circulação de produtos (inclusive culturais) americanos em seus mercados (Cf. Trumpbour, 2002).

³⁶ Por sinal, há cenas em que Mundson chega a ser apenas um vulto invisível escondido por trás das persianas de seu escritório.

³⁷ Esta sensação de iluminação se acentua ainda mais com a maquiagem cintilante da personagem e pelos vestidos e jóias que Gilda utiliza.

casa. Ela o provoca, tenta lhe causar ciúmes, mas Johnny insiste em parecer indiferente ao fato de Gilda querer sair com vários homens e ainda a compara a uma simples mercadoria que deve levar e buscar de acordo com as ordens de seu chefe. Mas Gilda ataca dizendo a Farrel que devia se envergonhar, que seus pensamentos são muito reveladores. Vira-se, então, abre a porta, vira-se novamente para lançar a Johnny um sorriso malicioso e faz a pergunta: “A quem pensa que está enganando, Johnny?”. Johnny, nervoso, ao sair da casa pega um cigarro e sua narração em *off* revela o que sente por Gilda: “Eu a odiava tanto que ela não saía da minha cabeça. Ela estava no ar que eu respirava, na comida...”. Além disso, logo na sequência, Johnny aparece dormindo, ao passo que sua narração prossegue comentando o comportamento da mulher, e em que uma música, aparentemente cantada por Gilda, atormenta o seu sonho.

Retomando a discussão acerca do primeiro (re)encontro entre Gilda e Johnny, há diversos pontos importantes a serem discutidos em relação à esta apresentação de ambas as personagens. Primeiramente, o choque sentido por Johnny ao ver/ rever Gilda e a voz cínica que ele emprega para transmitir esse choque, são índices centrais da *persona hard-boiled* de Johnny. Por outro lado, Gilda o provoca o tempo todo, dizendo ser a Sr^a Ballin Mundson, enquanto ostenta seu anel de casamento segurando um cigarro aceso entre os dedos da mão levantada. Gilda também o chama de Mr. Farrel, ao que Mundson a corrige, dizendo ser Johnny o seu nome. Ela se “desculpa”: “Desculpe, Johnny é um nome tão difícil de lembrar. E tão fácil de esquecer”, obviamente comunicando a Johnny que ele não é mais importante para ela. Para completar, ela fecha os olhos e repete o nome Johnny, como se fosse necessário se concentrar para decorá-lo. Contudo, já sozinha no quarto, ela demonstra sua raiva com uma expressão de descontentamento bastante forte, virando-se, como que dando as costas a Johnny.

A mudança de plano apresenta, então, a figura de Mundson, intrigado com o encontro que acabara de ocorrer. Ao encontrar Johnny no descanso das escadas, comenta que por algum motivo Gilda não gosta dele, comentário que Johnny finge receber com surpresa. Mundson informa que se casou com ela um dia depois que a conheceu, ao que Johnny avalia ser muito rápido. O primeiro, portanto, tenta justificar, dizendo: “Quando quero algo...”, mas não consegue concluir sua frase, pois Johnny completa: “Logo compra”. A este respeito, Gilda pode ser vista como uma espécie de prostitutas de luxo, pois é transformada em objeto, nulificando, portanto, a sua condição de sujeito, segundo Mary Ann Doane (1996), e realçando, por sua vez, o seu papel de

“mercadoria comercializável” (1996, p. 119). Devido a este fato, a personagem título da obra é altamente desejável para o olhar de Johnny Farrel que se deixa seduzir pela beleza da mulher, que exposta sedutoramente, oferece-se ao consumo imediato, como nos comenta Gallagher: “Gilda é sem dúvida um objeto valioso, desejável e acessível para posse. Seu cabelo vermelho fogo tingido, suas jóias espalhavatosas e suas vestimentas provocantes instigam os sentidos de Johnny” (GALLAGHER 1987, p. 241).

O aspecto chamativo no qual Gallagher (1987) se refere para caracterizar a graça de Gilda, associada ao seu poder de sedução decorrente do uso desses artifícios (como jóias, vestidos e maquiagem), é indicativo de uma nova concepção de beleza feminina surgida nas sociedades urbano-industriais modernas. Com efeito, segundo Baudelaire (1996, p. 60-66), a modernidade inaugura a noção de “ideal relativo” de belo, no sentido em que a idéia de beleza está muito mais pautada na subjetividade do indivíduo e na fugacidade do instante, sendo justamente possível extrair o belo do transitório. Assim, para o poeta, cada época possui sua própria beleza, pois o belo sempre encontra satisfação na inscrição estética do momento de sua representação, ou seja, na moda e na moral de sua época histórica. Desta forma, com a crescente urbanização dos centros urbanos, a mulher passa a possuir um novo *status*, principalmente enquanto consumidora.

Sendo assim, a mulher, a moda e a cidade parecem se confundir na modernidade. Na verdade, não há melhor imagem para transcrever o fenômeno moderno do que a representação de mulheres, exibindo seus vestidos, chapéus e apetrechos, andando pelas ruas de um centro urbano. Desta forma, a moda pode ser considerada como uma “verdadeira linguagem” (cf. BARTHES, 1967), já que permite a interpretação de questões sociais. Portanto, quando a mulher passa a abandonar os vestidos cobertos do século XIX, adotando tecidos mais leves e decotes, há a afirmação de um desejo intrínseco de liberdade, tanto no plano físico (em relação ao domínio de seu próprio corpo), quanto no plano social. A mulher passa, então, a circular com desenvoltura entre as ruas e os salões, fascinando e ao mesmo tempo assustando a sociedade, principalmente o imaginário masculino que vê na “*coquetterie* feminina” uma ameaça a ordem patriarcal, já que “sua expressão excessiva de erotismo e de sensualidade ameaçam a ordem das relações estabelecidas entre os sexos” (SCHPUN, 1997, p. 251). Desta maneira, disseminada a idéia de que o corpo feminino é um

espetáculo a ser observado, tal qual uma mercadoria exposta na vitrine, as mulheres também foram estimuladas ao consumo, já que este se torna a forma da construção de suas “individualidades” (cf. DOANE, 1996, P. 131), definindo, então, todas as suas relações interpessoais, como preconizava Simmel (1998), que via no dinheiro um regulador e um nivelador das relações sociais, pois tudo acaba, segundo o autor, reduzindo-se ao valor monetário:

(...) a economia monetária exige operações matemáticas contínuas no comportamento social do dia a dia. A vida de muitos homens é preenchida de tais operações, como taxar, estimar, calcular e reduzir valores quantitativos. Isso contribui para o caráter racional e calculador da época moderna em contraposição às épocas anteriores, que tinham um caráter mais impulsivo, mais emocional, mais dirigido ao todo. (SIMMEL, 1998, p.37)

Mantendo uma concepção simmeliana que percebe no dinheiro um meio para a interação social entre diversas pessoas, seria pertinente dizer que tanto o casamento de Gilda com Mundson quanto a atração que Johnny sente por esta última remetem a aspectos marcados pela forma de transações monetárias, como na cena em que Gilda, em sua primeira noite no cassino, ao aceitar o convite de outro homem para dançar, percebe tanto o desejo quanto a frustração de Johnny em não poder ter o que Ballin possui, pois sabe que Farrel é um homem ambicioso, mas que ainda não ocupa a mesma posição social e financeira de seu patrão. Por isso que, em seu jogo de sedução, Gilda o relembra de seu lugar: “Ele quer, mas não pode comprar”, isto é, ela sabe que pertence a Mundson e Johnny, além de não poder possuí-la, deve garantir que apenas Mundson possa fazê-lo. Com efeito, o papel de Johnny nesta relação fica claro quando Gilda, sentada entre Mundson e Farrel, pergunta a respeito da função do último no cassino. Ballin afirma que Johnny cuida de tudo o que é dele, além de assegurar que tudo permaneça assim. Gilda passa então a compreender bem o jogo e provoca Johnny, perguntando o que pensa de cuidar dela, ao que ele responde que faz “todo tipo de trabalho”.

Quando ambos finalmente estão a sós, Gilda é acusada de ser uma mulher gananciosa por Johnny, pois, segundo o mesmo Farrel, ela só teria se casado com Mundson por causa de seu dinheiro. Ele continua a acusar Gilda afirmando que esta não ama Ballin, mas que só teria se aproximado dele como forma de subir na vida. Neste momento, Gilda interrompe Johnny e pergunta quem é ele para lhe dizer isso, uma vez que ele também se vende para Ballin. Johnny se defende dizendo que não tinha nada e que Mundson o ajudou a se recuperar, só que Gilda também assegura a existência da

mesma coincidência em sua vida, comparando-se, portanto, a ele, o que é bastante pertinente, já que o próprio Johnny confirmara a Ballin que saberia manter-se fiel ao chefe “em troca de um bom salário”, pois para ele “um dólar é um dólar em qualquer língua”.

Assim, tanto Gilda quanto Johnny, apesar de terem já vivido juntos, não possuem “passado” e estavam numa situação difícil (“*down and out*”, como o próprio Farrel fala a Gilda) antes de encontrarem Ballin em suas vidas. Contudo, ao invés do tom cínico empregado por Farrel, Gilda ao menos reconhece sua posição, e zomba abertamente da tentativa de Johnny negar sua condição. Isso mostra que ela não é uma tola e que está completamente ciente de sua situação. Desta forma, ela se difere de uma simples meretriz, como a *vamp* do cinema de Weimar, proferida, geralmente, como uma prostituta³⁸ em que sua natureza sexual arruína tanto a sua vida quanto a vida daqueles que se deixam encantar por sua beleza, pois, segundo Andrew Dickos (2002, p. 161-162) a *femme fatale* do cinema *noir* é uma “criatura moderna, dinâmica e astuta” que “não mede esforços para alcançar uma plenitude financeira”, que lhe proporcione “conforto e prazer”.

Com efeito, apesar de Gilda estar apaixonada por Johnny, ela prefere ficar com Ballin, pois é este que a livra de uma vida de privação e esquecimento social. Ela compreende, pois, que “enquanto a sociedade lhe oferece desvantagens (pelo fato de ser uma mulher sozinha e sem muitos recursos materiais), ela tem um Ás escondido em sua manga: o seu corpo” (CROWTHER, 1989, p.115). Ou seja, Gilda usa, sem hesitação, o seu corpo como uma arma, como um meio para alcançar os seus objetivos, permitindo que os homens, principalmente aqueles que lhe propiciem alguma vantagem, a vejam e a exibam como um objeto cobiçado, como um troféu a ser exposto. Na realidade, Mundson deixa bem claro este papel a ser exercido por Gilda, quando solicita à sua jovem esposa que se prepare especialmente para sua primeira noite no cassino, onde será apresentada a todos os seus conhecidos: “Apresente o seu melhor, minha bela, pois esta será a sua primeira aparição no cassino”.

³⁸ Lulu de *A caixa de Pandora* (*Die Büchse der Pandora*, 1929) é um exemplo importante, pois o filme nos mostra uma mulher sedutora, Lulu (Louise Brooks), que enfeitiça todos os homens, fazendo com que o respeitável Dr Schön (Fritz Kortner) e o seu filho (Francis Lederer) não consigam deixar de se sentirem atraídos por ela, sendo puxados para uma inevitável tragédia. Mas a sua natureza sexual também a arruína, pois depois de ser condenada pelo assassinato de Schön e fugir da prisão, acaba na prostituição.

Gilda consente então que os homens acreditem que possuam algum controle sobre ela, para, todavia, continuar a fazer suas próprias regras. Na verdade, o fato dela dominar visualmente o filme, em que o enquadramento da câmera sempre procura focar a sua figura, mesmo ela estando num segundo plano, reforça a idéia de que esta é uma mulher decidida. Em última instância, é a maneira com que desafia os homens ao fazer bom uso de sua inteligência e perspicácia expressa em seus diálogos, que demonstra humor e sagacidade quando se defronta, especialmente, com Johnny, que fica gravado na memória do espectador, apesar da subsequente dominação de Gilda por este último. De fato, após a suposta morte de Mundson³⁹, Johnny decide se casar com Gilda, já que, por ser a única herdeira de Ballin, seu casamento com a viúva lhe confere plenos poderes sobre a fortuna de seu ex-chefe, além de antecipar a dominação que terá sobre ela, como se percebe adiante.

Efetivamente, no dia do casamento, Gilda, vestida com um *tailleur* preto, que seria mais apropriado para a viúva que é do que para a noiva que acaba de se casar, fica extasiada quando se depara com o quadro impositivo de Mundson na suíte do hotel de sua lua-de-mel. Então, a narração em *off* de Johnny revela que “a gaiola de Gilda estava se fechando” (uma metáfora bastante forte para os padrões do período, dada a forte referência sexual) e que, se ela não fora fiel ao marido enquanto este estava vivo, ela seria agora. Assim, percebendo que Buenos Aires se tornou uma prisão, uma vez que os comparsas de Johnny expulsam todos os homens de sua presença, Gilda foge para cantar numa boate em Montevideú, onde encontra um homem, que diz amá-la e a acompanha de volta a Buenos Aires a fim de anular seu casamento. Ela se assusta ao chegar ao mesmo hotel em que ela ficara hospedada após o seu casamento com Johnny, e mais ainda ao perceber a presença de Johnny, sentado em uma poltrona enquanto fumava o seu cigarro. Ao perceber que tudo não passará de um plano, Gilda então estapeia o rosto de Johnny enquanto grita que vai anular o casamento de qualquer jeito e começa a chorar desesperadamente até cair aos seus pés e implorar que a deixe ir.

Todavia, embora aparente ser uma “mulher cativa”, pois, além de se mostrar submissa, impotente diante dos desejos de seu(s) marido(s), procura na figura masculina

³⁹ Com efeito, a morte de Mundson não passa de um plano, em que este, estando envolvido na morte de uns dos mensageiros de seu negócio ilegal, decide fugir para não ser preso pelo detetive Obregon (Joseph Calleia). Contudo, Mundson deixa claro que voltará, pois, segundo o próprio, “ainda tem algo a fazer”, provavelmente se referindo à sua vingança a Gilda e Johnny, após ambos terem lhe traído durante o baile de carnaval.

segurança e estabilidade (expresso essencialmente na cena final do filme, em que a protagonista, sendo absolvida de todas as supostas traições que cometera, uma vez que estava apenas fingindo para chamar a atenção de Johnny, vai embora com o seu amado e em que apenas Mundson morre vitimado por sua própria arma, isto é, a bengala que outrora fora sua amiga e que pode ser associada à própria personagem de Hayworth), Gilda explora, em diversos momentos da trama, a sua posição enquanto esposa de Mundson para obter autoridade sobre Johnny.

Seria interessante, neste instante, recordar a cena em que Gilda, após ser surpreendida por Mundson, quando esta, depois de ter passado a noite inteira fora, entra em sua casa acompanhada por Johnny, se utiliza de sua posição superior enquanto mulher de Ballin e expressa na própria localização espacial da protagonista na cena (em que sobe alguns degraus da escada, demonstrando, assim, estar numa posição vantajosa) para prometer vingança a Johnny: “Prepare-se, Johnny Farrel!”, que, em contra partida, se encontra no pé da escada e nada pode lhe dizer, na medida em que seu chefe, ainda presente na seqüência, alega que, ao contrário de outros objetos, Gilda não pode ser substituída, apesar de Farrel não concordar com tal afirmação, alegando que há mais mulheres no mundo do que qualquer coisa, a não ser por insetos.

Ballin: Pensei ter perdido você.

Gilda: Eu? Ha, ha. Sem chance.

Ballin: E não poderia te substituir.

Johnny: (sarcasticamente) Não devíamos tomar uma bebida antes de começar a chorar?

Gilda: Você vê querido, Johnny não acha que seria uma tragédia – se você me perdesse.

Johnny: As estatísticas mostram que há mais mulheres no mundo do que qualquer outra coisa – a não ser por insetos⁴⁰.

Além disso, devemos perceber que Gilda é constantemente vista circulando livremente entre os espaços urbanos representados (uma vez que a trama do filme sugere diversas vezes que Gilda sai sozinha pela cidade), pois suas próprias atividades estão orientadas para fora do espaço doméstico, geralmente ligado ao domínio feminino e onde esta deve permanecer enquanto mulher casada. Aliás, seria relevante lembrar, neste momento, que, em varias cenas, ela aparece jogando e fumando entre uma série de cavalheiros, o que denota certa subversão de seu *status* social enquanto mulher e esposa,

⁴⁰ “**Ballin:** I thought I'd lost you./**Gilda:** Me? Ha, ha. Not a chance./**Ballin:** And that couldn't be replaced./**Johnny:** (sarcastically) Should we have a drink before I start to cry?/**Gilda:** You see darling, Johnny doesn't think that would be a tragedy - if you lost me./**Johnny:** Statistics show that there are more women in the world than anything else - except insects.”

e o “*striptease*” que a personagem realiza, pouco antes do desenvolvimento final da trama, se revela ainda mais poderoso aos olhos do espectador, pois é encenado num local que, além de ser público (sendo que tradicionalmente o espaço público é reservado aos homens), é predominantemente masculino.

De certo modo, tal impudente ocupação dos espaços urbanos parece ser um imperativo, ao menos no filme *noir*, para as personagens denominadas como *femmes fatales*, uma vez que outras protagonistas também não se restringem às normas de comportamento desejável para uma “boa moça⁴¹”. Vale citar, por exemplo, que a heroína homônima de *Laura* (1944) é uma mulher independente, bem sucedida profissionalmente, que transita descompromissadamente entre os principais salões e agências de publicidade de Nova York (ambientes geralmente reservados aos homens). O que demonstra que está bem além do rótulo de mocinha, já que não se limita aos papéis femininos fixados pela sociedade, isto é, de esposa, mãe ou filha. Há também o exemplo de Phyllis (Barbara Stanwyck) em *Pacto de sangue* (1944), que apesar de ser uma mulher casada, é freqüentemente vista circulando com seu carro nas ruas de Los Angeles, onde pode justamente manter o seu caso extraconjugal com o vendedor de seguros Walter Neff.

Assim, a familiaridade com que Gilda perambula pela metrópole seria, em última instância, mais um índice de sua condição enquanto “mulher moderna⁴²” (sendo que o primeiro índice diz respeito ao uso de artifícios para construção da beleza da personagem - cf. GALLAGHER, 1987), pois é dentro dessa esfera de agitação presente nas grandes cidades que as mulheres puderam vagar livremente pelas ruas.

⁴¹ A “boa moça” é um estereótipo feminino representado nos filmes clássicos de Hollywood, nos quais as mulheres eram figuras passivas e domésticas, pois o único objetivo destas era casar e ter filhos, como se nota no caso de Carmem em *Sangue e Areia* (1941). Assim, a mocinha hollywoodiana serviria como uma espécie de antítese a figura da *femme fatale*, como bem nota Janey Place: “The dark lady, the spider woman, the evil seductress who tempts man and brings about his destruction is among the oldest themes of art, literature, mythology and religion in western culture. She is as old as Eve, and as current as today’s movies, comic books and dime novels. She and her sister (or alter ego), the virgin, the mother, the innocent, the redeemer, form the two poles of female archetypes” (PLACE, 1998, p. 47).

⁴² Definida essencialmente pela sua maciça presença entre as ruas das grandes metrópoles, principalmente em cabarés, boates e cassinos, esta nova mulher parece gozar de uma independência jamais vista antes e em parte esta emancipação feminina se deve tanto ao fato desta ter sido empregada em diferentes modos de entretenimento nascidos a partir da segunda metade do século XIX quanto pela criação das grandes lojas de departamento, na qual a mulher ganha um novo status como consumidora (Cf. Erika D. Rappaport em “Uma nova era de compras: a promoção do prazer feminino no West End londrino 1909-1914”. In: CHARNEY e SCHWARTZ, *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004). Assim, essa moderna mulher claramente escapa das moralidades regulatórias que restringiu sua predecessora do período pré-industrial, o que a torna alvo de críticas nefastas e conexões nem sempre desejáveis, como aquelas que a relacionam com o submundo da prostituição.

Efetivamente, apesar do filme não apresentar muitas cenas externas (como já dito anteriormente), na noite do baile de carnaval, a movimentação nas ruas da cidade é exposta em dois momentos, sendo que em ambos observa-se a presença feminina (que como citado na primeira parte do capítulo é escassa) neste ambiente de agitação: primeiramente, no que diz respeito aos preparativos da festa, em que Gilda, se vestindo para o baile, observa a movimentação na rua, sendo possível notar, nesta situação, a presença de vozes femininas no coro que passa diante de sua janela. Posteriormente, após o baile, quando Johnny se dirige ao hotel em que Gilda havia pedido que a pegasse, nota-se tanto homens quanto mulheres festejando na porta do hotel.

Nesta senda, dentro da perspectiva de análise do filme e da discussão proposta, percebe-se que os centros urbanos assumiram na modernidade um significado não apenas pragmático como simbólico na vida das mulheres, já que, encobertas pela multidão, estas passaram a ser aceitas na esfera pública. Com efeito, até o início do século XX, a idéia de uma “feminilidade aceitável” aos padrões sociais e a noção de “vida nas ruas” não poderiam ser mais opostas, segundo Friedberg (1995, p. 65). Na verdade, de acordo com o autor, a rua, enquanto fenômeno social, nunca foi o mesmo para homens e mulheres, sendo que “as mulheres só passaram a serem aceitas na esfera pública, principalmente nas recém criadas lojas de departamento, a partir do momento em que se tornaram consumidoras” (FRIEDBERG, 1995, p. 65).

Por isso, que o fato de Gilda ser uma mulher exuberante, em que há um cuidado particular com a forma com que se veste (efetivamente, em todas as cenas em que Gilda aparece, ela sempre está com um vestido diferente e apropriado para a ocasião), se maquia e se penteia, não significa apenas que seu corpo é transformado em mero objeto a ser admirado pelo olhar masculino, mas como é símbolo de seu poder enquanto consumidora de moda (reforçando, mais uma vez, seu *status* enquanto “mulher moderna”), uma vez que suas roupas desempenham um importante papel na hora de exercer o seu poder de sedução sobre os homens. Com efeito, é possível observar ao longo da obra que Gilda tem consciência de habitar um mundo predominantemente masculino, no qual os homens, principalmente Mundson e Johnny, a avaliam incessantemente, mas, sem maiores armas para lutar contra esse domínio, também intui que sua aparência é a única aliada neste jogo, pedindo, por sinal, em determinado momento da trama, para Mundson uma empregada velha e feia, pois sabe que, enquanto

dominar visualmente o ambiente em que está presente, terá ainda algum poder sobre aqueles que a observa.

Aliás, a cena do *striptease* de Gilda é forte no que tange este âmbito de análise, pois a seqüência ocorre justamente após Gilda implorar a Johnny a anulação de seu casamento, em que esta, chorando literalmente aos pés de seu marido, não consegue se libertar da situação encarcerante em que se encontra. Contudo, disposta a se vingar de Johnny, Gilda aparece no cassino com um vestido preto tomara que caia extremamente sensual que chama a atenção de todos. A escolha deste vestido, confeccionado especialmente para cena pelo estilista francês Jean Louis, inspirado no retrato feito por John Singer Sargent da famosa Madame X⁴³, é essencial para criar o efeito da mulher poderosa, que, disposta a tudo para punir o seu amante, pode promover uma verdadeira comoção, que, por sinal, transformou a personagem num fenômeno internacional digno da explosão nuclear de Bikini, na qual a bomba nuclear, que ali explodiu, tinha pintado em sua carcaça a mesma imagem dos cartazes promocionais do filme, em que Gilda, vestindo seu vestido preto tomara que caia, aparece jogando displicentemente para trás seus volumosos cabelos vermelhos (ver figura 26), como aponta Friedrich:

Para milhões de americanos, ela havia se tornado, misteriosamente, a personificação do glamour, da beleza feminina, de todos aqueles elementos intangíveis e incompreensíveis do poder feminino que podiam ser filmados, empacotados e vendidos nas lojas de departamento. Nesta via, quando os Estados Unidos fizeram seu primeiro teste atômico do pós-guerra, no atol de Bikini, no dia 1.º de julho daquele ano – devastando uma armada ancorada de 75 navios de guerra com uma tripulação formada por um bando de 4800 cabras, porcos e ratos cativos –, a bomba nuclear que explodiu ali, tinha pintado sobre ela um retrato do anúncio do filme *Gilda*. (FRIEDRICH, 1988, p. 268)

Assim, se por um lado, a moda (isto é, a roupa, os apetrechos e a maquiagem) padroniza e torna a mulher alvo de um olhar masculino contemplativo (cf. DOANE, 1996, pp. 119-131), ela também serve como meio expressivo, em que a mulher é capaz de comunicar suas intenções, possuindo, assim, algum controle sobre sua imagem, o que a torna de certa forma portadora de um olhar particular. Na verdade, dentro da obra analisada, percebe-se que Gilda nunca perde totalmente o controle do olhar que lhe é

⁴³ *Madame X* ou o *Retrato de Madame X* é o título informal de um retrato, datado de 1884, do pintor norte-americano John Singer Sargent. O quadro representa a figura de Virginie Amélie Avegno Gautreau, também americana, mulher de Pierre Gautreau, um rico banqueiro parisiense. Virginie era freqüentadora da alta sociedade francesa, famosa pela sua beleza e rumorosas infidelidades. Na pintura, Sargent mostra uma jovem de porte altivo e aristocrático, envergando ostensivamente um belo vestido de cetim negro, de generoso decote e com uma das alças caída sobre o braço, gerando um efeito de extrema audácia e sensualidade para a época.

lançado. Tal fato é especialmente notado na cena em que Gilda, após ser convidada para dançar com um estranho, aceita o pedido do cavalheiro para provocar Johnny, que, por sua vez, a olha com ciúmes. No decorrer do ato, Gilda observa discretamente Johnny para examinar suas reações, ao mesmo tempo em que dança provocantemente com seu parceiro (fig. 27). Contudo, quando seu parceiro tenta beijá-la, Gilda recusa o gesto, pois Johnny já havia abandonado a mesa em que a observava. Deste modo, ao afastar-se de seu parceiro de dança, que estava até então demasiadamente próximo de seu rosto, Gilda lhe explica que tal atitude é contra as regras do jogo (“Isto é contra as regras”), o que acentua seu jogo de manipulação.



Figura 27

Nesse aspecto, a *coquette* descrita por Simmel (1988) pode ser lida como uma espécie de modelo para construção da personagem de Gilda, já que ambas tornam-se objetos fetichizado pelo olhar masculino, sem perderem, todavia, o controle desse olhar. Efetivamente, para o autor, este entrelaçamento, entre aceitação e negação, presente no olhar da *coquette*, se mostra um elemento valioso na hora de despertar o desejo masculino, já que uma das principais armas da *coquette* seria justamente seu “olhar furtivo” que Simmel (1988, p.126) define como sendo uma maneira desta dirigir momentaneamente sua atenção em direção a alguém, sem, no entanto, manifestar real interesse por esta pessoa, pois o movimento de seu corpo demonstra uma espécie de recusa simbólica a este convite lançado pelos seus olhos.

(...) o próprio desta última, através da alternância ou da concomitância de atenção ou descaso, sugerindo, ao mesmo tempo, simbolicamente, o *sim* e o *não* que agem a distância, pelo dom ou a recusa, ou para falar em termos platônicos, o ter e o não-ter, que ela tanto opõe quanto aceita – o próprio da

coquette, é, portanto, despertar o prazer e o desejo por meio dessa antítese/síntese original⁴⁴. (SIMMEL, 1988, p. 125 – minha tradução)

A *coquetterie* seria, portanto, a arte de seduzir que, manipulado a perfeição, estabelece um jogo instigante que oscila entre o possível sim ou não deliberado por toda uma expressão corporal da *coquette* (SIMMEL, 1988, p. 128). Deste modo, neste jogo, o olhar direto, franco não tem espaço, pois este prioriza o momento da aceitação, encerrando, então, a brincadeira. Assim, para continuar o seu jogo, de acordo com Simmel, a *coquette* precisa manter seu comportamento dualista, já que é nesta dualidade que reside a especificidade da alma feminina: “Refutar e aceitar, é o que as mulheres, e apenas elas, sabem fazer melhor” (SIMMEL, 1988, p. 130).

Contudo, apesar de ser constantemente o centro das atenções, o desejo que Gilda provoca nos homens é apenas momentâneo, isto é finita, já que se dissolve logo após a confirmação de seu interesse, ao exemplo da *coquette*, quando esta confirma, através de seu olhar direto, franco, a aceitação do cortejo alheio, encerrando, portanto, o jogo estabelecido até então. Por isso que, no fundo, Gilda acaba se tornando refém do próprio papel que se impõe, o que é explicitado em duas cenas no cassino: na primeira, depois de vencer algumas apostas, Gilda evoca a velha superstição: “Sorte no jogo, azar no Amor”. Na segunda, ao encontrar com Tio Pio que lhe acende um cigarro, ele diz à bela que esta fuma demais e que apenas as pessoas “solitárias e infelizes” o fazem por frustração, no que ela joga seu cigarro para longe para afastar esta condição. Assim, apesar de Gilda ter casado com Ballin (e posteriormente com Johnny) para obter estabilidade financeira e certo *status* social, sua situação doméstica se assemelha a uma verdadeira prisão.

Com efeito, isto fica principalmente claro, quando Mundson, logo após a sua primeira noite no cassino, enquanto a ajuda a abrir o zíper do vestido, adverte-a insinuando que lhe dá todo o conforto e dinheiro, mas que em troca esta lhe deve respeito. Assim, Gilda, enquadrada em um *close* revelador que expõe uma fisionomia preocupada, concorda resignada: “Então não devo errar”, ao que Mundson completa: “Não, não deve”. No que ela se vira de costas (o que pode sugerir que está

⁴⁴ “(...) le propre de cette dernière, à travers l’alternance ou la concomitance d’attentions ou d’absences d’égards, en suggérant à la fois, symboliquement, le dire-oui et le dire-non qui agissent comme “à distance”, par le don ou le refus ou, pour parler en termes platoniciens, l’avoir et le non-avoir, qu’elle oppose l’un à l’autre tout en les faisant éprouver comme du même coup – le propre de la coquette, c’est donc d’éveiller le plaisir et le désir au moyen de cette antithèse/synthèse originale.”

possivelmente escondendo algo), dizendo que se está preocupado com Johnny Farrel, que não fique, já que ela o odeia. Mundson então acrescenta que Johnny também a odeia e conclui: “Mas o ódio pode ser um sentimento muito excitante”. Ele também está de costas para ela, que se vira para olhá-lo, surpresa. Mundson diz que pode sentir o calor desse sentimento e pergunta para ela se não o sentiu essa noite, ao que ela responde que não. Ele revela que o sentiu e que esse calor o aqueceu, completando que o ódio é a única coisa que consegue aquecê-lo, para preocupação de Gilda, que talvez comece a compreender o seu marido de um modo que até então parecia ignorar.

Neste sentido, a cena em que são apresentados os preparativos para o carnaval, uma série de elementos fornecem pistas que anunciam algo envolvendo o destino dos três protagonistas. Primeiramente, Johnny é ameaçado com um revólver por dois alemães que procuram Mundson em seu cassino, enquanto Gilda se prepara para a festa. Durante sua preparação, a empregada Maria (Rosa Rey) lhe explica o significado do carnaval e lhe revela que após três dias de festa vem a penitência. O que é importante notar aqui é que Gilda aparece intimamente associada com a figura da morte, já que nesta estranha história de “amor e ódio”, como bem qualifica Mundson, ela interpreta o elemento crucial que irá tornar, para os homens, o desejo em perdição. Em outras palavras, o papel que Gilda desempenha no filme é de sempre ser “a causa” de diversos “choques” que ocorrem no desenrolar da trama, uma vez que será Gilda que (re)despertará uma tórrida paixão em Johnny, que, por sua vez, irá por em risco a sua amizade com Ballin.

Sendo assim, a canção *Put the Blame on Mame* (composta por Doris Fisher e Allan Roberts) oferece um importante recurso metanarrativo a respeito dessas considerações, pois é um tema recorrente ao longo do filme. É, antes de tudo, a canção que Gilda canta em seu quarto antes de Johnny vê-la pela primeira vez. Como também é o refrão que assombra as noites de seu ex-amante, quando Gilda canta acompanhada por um violão no cassino vazio. Efetivamente, nesta cena, Johnny é inicialmente mostrado dormindo e sua narração em *off* comenta sobre Gilda e a música (cantada pela mulher em questão) que, aparentemente, atormentam o seu sonho. Mas, na sequência seguinte, Gilda é então revelada, em que esta, sozinha no cassino sem clientes, se põe a cantar e a tocar um violão, numa espécie de alusão à cena de *Sangue e Areia* em que Doña Sol, sozinha no pátio com Gallardo, canta para embalar o sono do jovem amante. Só que dessa vez, a música cantada pela personagem de Hayworth produz o efeito inverso ao

esperado, uma vez que a música *Put the Blame on Mame* desperta a insônia do *tough guy* Johnny Farrel.

Assim, voltando à questão, *Put the Blame on Mame* é tanto a canção que embala o conturbado baile de carnaval quanto à música que Gilda interpreta ao realizar o *striptease* de suas luvas negras. Em última instância, tal música não seria apenas um simples refrão qualquer repetido no decorrer da trama, pois cada verso da canção possui um significado dentro da história narrada, explicitando, sobretudo, o papel de Gilda nesta aventura a três. Efetivamente, cada verso narra um grande desastre ocorrido por causa de uma mulher, explicando, portanto, o motivo de grandes desastres naturais ocorridos nos Estados-Unidos, como o grande terremoto ocorrido na Califórnia em 1896 e o incêndio da cidade de Chicago em 1892⁴⁵.

Deste modo, o refrão *Put the Blame on Mame* consiste na acusação clara e explícita de *Mame* (sendo esta uma mulher qualquer ou a própria cantora) por ser a razão dessas catástrofes. Assim, similarmente, no interior da obra analisada Gilda desempenha o papel da causa do desequilíbrio dramático entre Johnny e Ballin, pois testa a lealdade de seu ex-amante, ao seduzi-lo durante o baile de carnaval. Ela sabe que os desejos expressos por Johnny são ambivalentes, já que, desde sua reaparição, Johnny se mostra perturbado, vivenciando sensações que até então pareciam controladas, como o seu ciúmes doentio, que o transforma numa espécie de voyeur sado-masoquista. Farrel chega a admitir em sua narração tal sentimento, pois revela que gostaria de ver, sem ser percebido, Gilda e Mundson juntos no quarto do casal, porque os odeia tanto quanto os deseja ver: “Eu queria voltar para aquele quarto e bater nela. Mas o que me assustava é que eu queria bater nele também. Eu queria voltar e ver os dois juntos sem que eles notassem a minha presença. Eu queria saber”.

É possível então dizer que Johnny é um observador obsessivo que orienta a visão dos espectadores, os informando a respeito de fragmentos que são, ao mesmo tempo, fortuitos e cruciais para o desenlace da trama. Em última instância, esta qualidade visual e narrativa do filme, ao privilegiar o foco em pequenos elementos cênicos (como os dados de Johnny no início do filme, a bengala de Mundson ou mesmo os cabelos de Gilda na sua cena de apresentação), pode ser considerada como uma espécie de

⁴⁵ “Remember the earthquake in San Francisco in 1896/They said that Old Mother Nature was up to her old tricks/That’s the story that went around ... Remember the Fire in ’92 that burned Chicago Town ... Put the blame on Mame, boys ...”

aliteração do olhar do sujeito urbano, que disjuntivamente avalia seu em torno em fragmentos, pois, segundo Simmel (2000, p. 174), sua experiência subjetiva já não pode mais ser compreendida através de conceitos, “conexões” totalizantes, mas sim a partir de uma atenção aos detalhes concretos. Deste modo, dentro da análise de *Gilda*, nota-se que a câmera, ao se deter, especialmente, em diversos objetos/elementos metonímicos da figura homônima do filme, como no caso dos cabelos esvoaçantes e espessos da personagem ou mesmo as luvas pretas, que se tornam o ponto central de toda ação na cena do *striptease*, apresenta na realidade uma visão oblíqua sobre Gilda, tentando justamente tornar plástico o aspecto interior da personagem, isto é, tornar plástico a sua intencionalidade.

Neste caminho, a seqüência em que Gilda executa o *striptease* de uma de suas luvas para fazer ciúmes ao objeto de sua afeição, Johnny Farrel, é bem representativa. Na verdade, envolvida no sedutor vestido de seda preto que parece estar na iminência de cair de seu corpo, Gilda começa a cantar os primeiros versos de *Put the Blame on Mame*. Um único holofote ilumina todo o quadro focado pela câmera, destacando, portanto, a grandeza e a dimensão do espaço de exibição em que Gilda aparece no centro, com o foco de luz deliberadamente centrado em sua figura, enquanto o resto da sala é deixado na escuridão. Com efeito, percebe-se que tudo na cena (seja a iluminação, os ângulos de filmagem ou a *mise-en-scène*) está disposto de modo a conotar o aspecto espetacular da personagem (pois todas as pistas direcionam, obsessivamente, nossa atenção para Gilda e para performance que irá realizar) e que o espectador está destinado a vê-la como membro da platéia do cassino.

Esta atenção obsessiva da câmera, que procura se fixar no brilho das luvas ou nos cabelos de Gilda, força este mesmo público a sucumbir ao charme sedutor da personagem, o que inevitavelmente remete a primeira cena em que Gilda se apresenta. O corte exhibe Gilda em um plano médio de modo a mostrar o seu busto sem, no entanto, revelar o vestido sem alça que está vestindo. Vêem-se seus ombros e braços nus cobertos apenas pelas longas luvas pretas de seda que brilham junto com a luz, induzindo o espectador a crer que Gilda está totalmente nua. Vale lembrar que a forma como a música *Put the blame on Mame* é cantada pela personagem também é crucial para o envolvimento da platéia: Gilda exhibe uma sensualidade quase que leviana, pois, ao interpretar uma canção que procura culpar uma mulher por esta possuir um inegável

poder de “destruição”, demonstra a mesma displicência na qual *Mame* é acusada, sendo, portanto, assimilada a tal figura citada na canção.

No próximo corte, a câmera apresenta Gilda sorrindo e, enquanto canta os versos entoados pela orquestra, ela então começa a tirar lentamente uma de suas luvas. A câmera permanece focada em sua pessoa, destacando especialmente seus longos braços que se movimentam com graciosidade no momento em que retira o acessório. Quando a luva finalmente cai de seu braço esquerdo, o espectador possui a sensação fugidia que Gilda está nua, e essa sensação é erótica porque desperta a imaginação do público que vislumbra a possível imagem do corpo nu da protagonista (fig. 28). Assim, a sensação erótica tem algo de transcendente, pois é uma impressão que liga os nossos sentidos a um ideal além da realidade. Na verdade, certa vez, Luis Buñuel chega a dizer, em uma entrevista a Tomás Pérez Turrent e José de la Colina (1993, p. 16), que “uma mulher vestida com uma camisola preta rendada, meia-calça e salto alto é mais sedutora que uma mulher nua, pois o nu total pode ser puro, e por vezes não erótico”. Deste modo, tal afirmação se mostra pontual na hora de se descrever as ações executadas por Gilda nesta cena, onde a atriz (Rita Hayworth) é capaz de fazer com que o desejo seja despertado em uma cena em que fica despida apenas de suas luvas.



Figura 28

Como será possível notar a seguir, no terceiro capítulo do presente trabalho, a mesma Rita Hayworth será utilizada por Orson Welles para evocar o desejo, mas agora circunscrito dentro de outra esfera completamente distinta da que vimos anteriormente, onde a própria imagem de *pin-up* de Hayworth será transformada, “destruída”, para assistir ao nascimento de uma “nova” *persona* da estrela, que agora aparece com os cabelos curtos e loiros. Assim, já no início de *A dama de Shanghai*, a *voice-over* de Michael O’Hara, interpretado pelo próprio Welles, é a afirmação de que o desejo pode levar à ruína, pois Elsa Bannister (Rita Hayworth), que se revela aos olhos do

protagonista e do público logo nos primeiros minutos do filme, será a personificação de uma fatalidade incontrolável que impulsionará o herói a abandonar a passividade inicial em que se encontra. Para representar esta sensação, Orson Welles coloca a câmera ao lado do herói de modo a filmar a sua caminhada, em que este, perdido em seu próprio devaneio - como se “o herói só fosse capaz de dialogar com as nuvens”, segundo François Truffaut (2005, p. 34) -, encontra a mulher que irá alterar drasticamente o seu destino.

4. ANÁLISE DO FILME *A DAMA DE SHANGHAI*

4.1. “Mas uma vez que a vi... Uma vez que a vi, eu não estava com a minha cabeça no lugar certo por algum tempo”: quando o “herói” avista a *femme fatale*

A dama de Shanghai, lançado pela Columbia Pictures em 1948⁴⁶, foi o quarto longa-metragem escrito, dirigido e interpretado por Orson Welles e é uma adaptação do romance policial *If I die before I wake*, escrito por Sherwood King em 1938. Apesar de o livro ser considerado fraco por muitos críticos literários, Welles empenhou-se em mudar o tom da narrativa, mas, em grande parte, a intriga do filme, previamente intitulado pelo diretor de *Black Irish*, não apresenta maiores complexidade, contando a aventura do marinheiro irlandês Michael O'Hara (Orson Welles) que, andando numa noite de verão pelo Central Park, conhece uma bela mulher misteriosa, Elsa Bannister (Rita Hayworth), a quem salva, minutos depois, de um assalto.

Com efeito, após a abertura, em que os créditos aparecem sobrepostos diante da imagem de um barco que cruza o rio Hudson e de certa paisagem conhecida de Nova York (em que o nome de Hayworth se sobrepõe ao próprio nome de seu diretor e co-protagonista Orson Welles⁴⁷), a obra se inicia com um alerta lançado por Michael O'Hara, que é filmado enquanto vagueia pelas ruas da cidade:

Quando eu começo a fazer papel de bobo, pouca coisa pode me deter. Se eu soubesse onde eu iria parar, eu nunca teria deixado nada começar. Isso se eu estivesse com minha cabeça no lugar. Mas uma vez que a vi... Uma vez que a vi, eu não estava com a minha cabeça no lugar certo por algum tempo⁴⁸.

⁴⁶ De acordo com Silver (2004, p. 169), embora a obra tenha sido filmada no início de 1947, ela só foi lançada em 1948, após o divórcio de Rita Hayworth e Orson Welles (oficializado em novembro de 1947), que durante as gravações ainda estavam casados, apesar de viverem afastados um do outro.

⁴⁷ Quando Orson Welles começou as filmagens de *A dama de Shanghai*, ele estava com sua carreira em declínio em Hollywood, devido ao fracasso comercial de seu segundo filme, *Soberba* (1942), e ao seu rompimento com a RKO. Na época, Welles estava casado com a maior estrela da Columbia Pictures, Rita Hayworth, que foi quem arranhou seu contrato com o estúdio, insistindo para que a direção de seu próximo filme fosse entregue ao marido. Com efeito, os dois haviam se casado em setembro de 1943 e vivido uma relação tempestuosa e cheia de reconciliações, até o divórcio em novembro de 1947 (cf. BAZIN, 2005, p. 99).

⁴⁸ “When I start out to make a fool of myself, there's very little can stop me. If I'd known where it would end, I'd never let anything start, if I'd been in my right mind, that is. But once I'd seen her, once I'd seen her, I was not in my right mind for quite some time.”

A câmera acompanha este trajeto de O'Hara, começando por filmá-lo de baixo para cima, como a própria movimentação corporal do personagem expressa, em que este, com as mãos no bolso e a cabeça elevada para cima, contempla passivamente a paisagem que o cerca. Ele então se depara com a visão de uma bela mulher que passa a ser focada pela câmera. No *close* oferecido, vê-se que a dama está sentada debaixo do capote preto de uma carruagem, possui os cabelos loiros e curtos⁴⁹ e veste um decotado vestido branco de bolinhas pretas (fig. 29). Ainda que seja a primeira tomada da personagem, é possível identificar certa expressão de mistério, como se ela não estivesse ali. Como desculpa para começar uma conversa, Michael aproxima-se e oferece à mulher o seu ultimo cigarro, chamando-a de “*Rosalinda*”. Assim, em seu *voice-over*, o homem admite que, a partir daquele momento, em que encontrou a bela dama sozinha, se tornou insensato sobre o próprio perigo que corria: “(...) ali estava uma bela garota, e eu com tempo suficiente para me meter em confusão. Algumas pessoas podem sentir o cheiro do perigo. Eu não”.



Figura 29

Esta seqüência de abertura de *A dama de Shanghai* é na realidade uma cena arquetípica para expressar todo estupor provocado pelo que seria uma *femme fatale*, uma vez que sua primeira aparição é um momento decisivo em praticamente todos os filmes analisados, ainda que nem sempre ela ocorra nos minutos iniciais, como neste caso. Afinal, como visto, a aparição de sua figura é determinante para o desdobramento do destino de todos os protagonistas, que parecem ser tocados drasticamente por ela. É

⁴⁹ De acordo com diversos autores presente na bibliografia do trabalho (BAZIN, 2005; DYER, 1998; SILVER, 2004), é sabido que Harry Cohn, então diretor da Columbia Pictures na década de quarenta, ficou furioso quando descobriu que os cabelos de Rita Hayworth foram cortados e tingidos numa coletiva de imprensa para promover o início das filmagens, revelando, assim, ao mundo, segundo Welles (apud DYER, 1999, p. 96), uma Hayworth até então “desconhecida” pelo público.

como se algum tipo de poder ou feitiço roubasse do homem o seu poder de decisão ou de arbitrar a respeito de seu futuro, lançando-o num *amour fou*, irracional, que culmina com a sua incapacidade de agir com clareza e destreza. Este foi o caso, por exemplo, do *matador* das arenas Juan Gallardo e do *tough guy* Johnny Farrel (e mesmo do de Ballin), quando cruzaram o caminho, respectivamente, de Doña Sol e Gilda. O'Hara seguirá a mesma trilha, pois é imediatamente cativado pela beleza de Elsa, como admite na narração que acompanha o primeiro encontro, no qual ressalta a importância do momento para o seu futuro que, a partir de então, passa a ser incerto.

Visto por esse prisma, quando Michael chama a dama desconhecida de *Rosalinda* parece haver uma alusão às obras de William Shakespeare⁵⁰, em que *Rosalinda* e suas variantes dão nome a personagens recorrentes nas peças do dramaturgo inglês, sobretudo pelo fato de que grande parte dessas *Rosalindas* são de alguma forma mulheres inatingíveis, escapando à compreensão do herói, ao mesmo tempo que representam uma promessa de felicidade. Afinal, em *Romeu e Julieta* é mencionada, uma *Rosalinda*, uma jovem, que nunca aparece em cena, compromissada com Romeu, mas que o abandona por outro pretendente. Há ainda a *Rosalinda* de *Do jeito que você gosta*, que rompe com a idéia da docilidade e da fragilidade inatas da mulher, da sua incapacidade intelectual, de seu papel passivo na corte amorosa e de sua submissão aos desejos masculinos⁵¹.

Retomando, a desconhecida dama aceita o cigarro de O'Hara e segue o seu caminho. Neste momento, a expressão do olhar de Michael é bem particular, pois trata-se, nas palavras de François Truffaut (2005, p. 34), de uma expressão ao mesmo tempo “distráida e melancólica” que parece denunciar pensamentos ocultos da parte do personagem que não são revelados em seu *voice-over*. Porém, alguns minutos depois, quando Michael descobre, no chão do parque, a bolsa de Elsa (junto com o cigarro que ele lhe havia ofertado), escuta-se os gritos da mulher que parece sofrer uma tentativa de assalto. Embora tenha dito não ser nenhum tipo de herói, O'Hara salva de forma heróica a dama, ao empurrar para fora da carruagem com socos e pontas-pé os dois bandidos, retomando as rédeas do veículo. Ele então se propõe a conduzi-la em segurança até a

⁵⁰ O filme, como mencionado acima, foi baseado em um romance policial. No entanto, não deixa de ser interessante lembrar que Orson Welles era um admirador da obra shakespeariana, tendo adaptado para os palcos de teatro e para as telas de cinema peças como *Otelo* e *Hamlet*.

⁵¹ Sobre a recorrência do nome *Rosalinda*, ver Harold Bloom, em seu livro *Shakespeare: a invenção do humano* (2000, p. 260),

garagem onde se encontra o seu carro e, ao longo do percurso, é possível saber um pouco mais sobre a misteriosa dama. Na verdade, falando parcialmente na terceira pessoa, Elsa conta a Michael um pouco de seu passado:

Elsa: Seus pais eram russos, russos brancos. Você nunca escutou o nome do lugar de onde ela veio... Apostar? Ela já fez isto para viver.

Michael: Eu aposto um dólar que já estive no lugar onde você nasceu.

Elsa: Chifu.

Michael: Isto fica na costa da China. Chifu. É a segunda cidade mais nefasta do mundo.

Elsa: E qual é a primeira?

Michael: Macau. Você não diria isto?

Elsa: Diria. Eu também trabalhei lá... O que você acha de Xangai? Eu também trabalhei lá... Você precisa mais do que sorte em Xangai⁵².

No entanto, apesar das revelações comprometedoras de Elsa, em que a mulher é associada com lugares nefastos como Chifu (“a segunda cidade mais nefasta do mundo”), Macau (de acordo com O’Hara, o lugar mais perigoso do mundo) e Xangai (“um lugar onde você precisa ter mais do que sorte”), Michael fica cada vez mais atraído por ela durante a breve conversa, pois continua a chamá-la de “doce Rosalinda”. Assim, ao invés de fugir da mulher que parece envolvida em uma aura de mistério, O’Hara a vê como algo inacessível, uma vez que a associou ao nome de *Rosalinda*. Além disso, quando descobre que a mulher é casada, apesar de dizer que não apreciava o fato da sua namorada ter um marido (“Pessoalmente, eu não gosto que minha namorada tenha um marido. Afinal, se ela engana o próprio marido, deduzo que ela também irá me enganar... o tolo que eu fui, eu pensei que poderia escapar dela”), isto não o impede de aceitar, após várias recusas, o emprego para trabalhar no barco dos Bannisters, que Elsa lhe oferecera como uma forma de retribuir por tê-la ajudado com os assaltantes. No relato que faz em *voice-over*, O’Hara condena sua atitude, mas não deixa de expor o seu lado de homem apaixonado:

E o que estava eu, Mike O’Hara, fazendo em um iate de luxo, num cruzeiro pelo Caribe? Bem, está claro agora, eu estava atrás de uma mulher casada. Mas esse não era o modo que eu queria enxergar a situação⁵³.

⁵² “**Elsa:** Her parents were Russian, white Russian. You never heard of the place where she comes from...Gamble? She's done it for a living./**Michael:** I'll bet you a dollar I've been to the place where you were born./**Elsa:** Chefoo./**Michael:** It's on the China coast. Chefoo. It's the second wickedest city in the world./**Elsa:** What's the first?/**Michael:** Macao. Wouldn't you say so?/**Elsa:** I would. I worked there...How do you rate Shanghai? I worked there too...You need more than luck in Shanghai”.

⁵³ “What was I, Mike O’Hara, doing in this luxurious yacht on a cruise through the Caribbean’s? Well, it’s clear now, I was chasing a married woman. But it wasn’t on that way that I would like to see the situation.”

Antes de prosseguir com a análise, e de trazer as novas personagens da trama, é importante prestar atenção a pequenos detalhes, presentes tanto no corpo visual da obra quanto na narração de Michael, principalmente por se tratar de um filme de Orson Welles, um diretor de renome, que oferecem pistas sobre a natureza pouco confiável do que é relatado, não apenas no que tange a Elsa, mas, sobretudo, no que diz respeito a Michael, o “herói” da história. Primeiramente, é preciso examinar a movimentação da câmera e da personagem, pois se nota que, nesta sequência de abertura, Michael se encontra em três posições espaciais diferentes e assumindo três diferentes papéis. Por um lado, no início, a câmera o filma de baixo de modo a mostrá-lo caminhando, sendo, então, caracterizado como uma espécie de andarilho solitário que contempla a paisagem até vislumbrar a presença de Elsa/Rosalinda. Contudo, com a ameaça do assalto, Michael assume o papel de herói, tomando as rédeas da charrete, posicionando-se acima da dama. Por fim, quando começa sua conversa com Elsa, se nota que ele ocupa o mesmo quadro em que a dama é filmada. Desta forma, há uma evidente oscilação comportamental de O’Hara que denuncia certa inquietação da personagem que abandona sua posição inicial, caracterizada, de certo modo, como contemplativa e distante, para se envolver com os subseqüentes eventos efetivos que se desenham a sua frente.

Somado a isto, em sua narração, Michael oferece três justificativas diferentes e um tanto problemáticas em relação ao “por que dele ter se envolvido em tudo isto, em primeiro lugar”, já que inicia sua narração com a seguinte afirmação: “Quando eu começo a fazer papel de bobo, pouca coisa pode me deter”. Porém, em seguida, ele deixa claro que não pretendia simplesmente fazer papel de “bobo”, pois este não era seu verdadeiro propósito, isto é, seu intuito final, como se depreende da fala “Se eu soubesse onde eu iria parar, eu nunca teria deixado nada começar”. Assim, ao que parece, se Michael soubesse como toda a história iria terminar, nunca teria deixado nada começar. A ignorância do futuro seria então todo problema. No entanto, ele logo retoma a sua posição inicial, ao afirmar: “Isso se eu estivesse com minha cabeça no lugar... uma vez que eu a vi”. Diferentemente, pois, de seu primeiro posicionamento, ele admite que tudo não passou de uma loucura, já que não estava com a “cabeça no lugar”, reconhecendo, aliás, a causadora de todo transtorno. Ou seja, ele tem consciência da ação que esta sendo executada, o que não o torna, portanto, “um total e intencional

tolos”, como ele chega a dizer, em seu *voice-over*, na cena em que rasga violentamente o cartão de Elsa, quando esta lhe oferece um emprego no iate de seu marido.

Assim, a narrativa de O’Hara começa com três observações diferentes em relação a sua própria conduta: em que, primeiro, admite que é um “tolo”, um “bobo”, por não fazer justamente o que é melhor para si (ao ponto de ser até um “tolo intencional”, quando comete intencionalmente “tolices”); Posteriormente, num segundo momento, Michael afirma que não sabia de tudo o que estava por vir e, por isso mesmo, agiu da maneira que agiu; e, finalmente, num terceiro momento, O’Hara nos diz que não estava no seu juízo perfeito, pois foi a visão da bela mulher que o confundiu. A obra começa, então, com o que parece ser a auto-caracterização do protagonista, que ora se caracteriza como um tolo andarilho, ora, como um herói ignorante, que não sabia o que estava fazendo, ou ainda como um louco que foi ludibriado pela visão da bela dama. Deste modo, independentemente de qual das três declarações seja a verdadeira (ou talvez todas sejam verdadeiras ou falsas, ao mesmo tempo), a realidade é que Michael parece criar uma auto-proteção, pois, de todo modo, sempre será ou um tolo, ou um ignorante, ou um louco, não podendo, por isso mesmo, responder a seus atos subsequentes.

Com efeito, ao longo do filme, a personagem de Michael O’Hara parece se definir, essencialmente, por sua natureza sonhadora, como uma espécie de eterno viajante/estrangeiro⁵⁴, que, como aponta Simmel (1983, p. 182), não se fixa totalmente num outro país que não o seu, pois ainda não rompeu plenamente com a relação *sair e voltar*, sendo, portanto, um “andarilho em potencial”. Com efeito, nota-se que Michael apresenta ideais nobres, pois, em sua conversa com Elsa, ele lhe confessa que participou da Guerra Civil Espanhola, na qual lutou do lado dos Republicanos contra o regime de Franco⁵⁵. Aliás, a respeito de sua estadia na Espanha, também se descobre que ele já havia sido preso neste país (por sinal, sua natureza de andarilho fica, clara quando alega já ter sido detido em outros países, como a Austrália), onde, segundo conta, teria

⁵⁴ Como notado anteriormente, no segundo capítulo desta dissertação, ao abordar o personagem de Johnny Farrel, é possível perceber que alguns heróis *noir* são “estrangeiros”, o que possibilita justamente o recurso do *voice-over* utilizado nas produções, uma vez que os protagonistas se mostram alheios ao ambiente em que estão inseridos.

⁵⁵ No filme, Michael se difere das figuras de Bannister e Grisby, principalmente no que tange o posicionamento político das personagens, na medida em que, na cena onde Grisby aborda o marinheiro pela primeira vez, o próprio advogado diz ter feito parte de um comitê pro-Franco durante a Guerra Civil Espanhola, na qual, por sua vez, O’Hara lutou ao lado dos republicanos.

matado um homem: “Eles nunca me colocaram em uma cadeia, na America. Você sabia que as melhores prisões se situam na Austrália. As piores ficam na Espanha. Eu já matei um homem”. A maneira como ele revela esse fato, reticente e cabisbaixo, demonstra que sua consciência ainda o incomoda a respeito do crime cometido durante a guerra. Além disso, Michael também comenta o problema da justiça social entre as classes, principalmente no que tange a perversão dos ricos em relação ao sistema social, que com um bom advogado podem facilmente escapar da cadeia mesmo cometendo crimes terríveis, como o assassinato de uma pessoa:

Michael: Teve um homem que matou a esposa semana passada em Frisco. Ela foi até a geladeira para buscar algo para comer. Ele pensou que ela fosse um ladrão, segundo ele disse. Ele atirou cinco vezes na cabeça dela.

Elsa: Ele teve um bom advogado.

Michael: Eu vi a foto dele no jornal. Bainbridge ou alguma coisa parecida.

Elsa: Bannister.

Michael: Sim, Arthur Bannister. Segundo dizem, ele é o maior advogado criminalista, com efeito, o melhor criminalista do mundo⁵⁶.

Contudo, apesar de seus ideais nobres, que, em nome da democracia e da justiça social, durante a Guerra Civil na Espanha, o fizeram matar um homem, Michael, ao decorrer da trama, começa a superestimar este seu posicionamento inicial. Na verdade, ele, a personagem Michael O'Hara, reconhece esta dinâmica entre classes dentro do universo da trama que está sendo narrada ao espectador, uma vez que seu diálogo com Elsa deixa claro o seu posicionamento político. Por outro lado, o narrador da história, isto é, a *voice-over* de Michael, não se refere à questão de classe como a culpada por todo seu infortúnio subsequente ao encontro com Elsa, a mulher do rico advogado criminalista Arthur Bannister (Everett Sloane), mas, em vez disso, quase incessantemente atribui a culpa de suas ações à sua loucura e estupidez. Assim, parece que as experiências narradas por este Michael, que está de “fora”, relatando sua história através de um *flashback* em *voice-over*, o transformaram radicalmente, pois o narrador concebe os eventos de uma forma completamente contrária ao Michael narrado, que parece não se atentar a detalhes da natureza de Elsa.

Efetivamente, para este Michael (isto é, a personagem presente dentro da trama relatada), toda a estranheza e a perversidade que ele observa no mundo pode ser

⁵⁶ “**Michael:** There's a man killed his wife in Frisco last week. She had gone to the icebox for a bit of supper. He thought she was a burglar, he said. He shot her five times in the head. /**Elsa:** He had a good lawyer./**Michael:** I saw his picture in the newspaper. Bainbridge or something./**Elsa:** Bannister./**Michael:** Yeah, Arthur Bannister. It said he's the world's greatest criminal lawyer, in fact, the world's greatest criminal.”

facilmente explicada através da questão da desigualdade social, pois, ao seu ver, por não precisarem se preocupar com a própria subsistência, as pessoas ricas, principalmente no que tange as mulheres abastadas e desocupadas como Elsa, são improdutivas e entediadas, passando, então, a se divertir com eventuais casos amorosos mantidos fora do casamento, como deixa claro na cena em que Elsa tenta lhe beijar: “Todas mulheres ricas jogam jogos assim?”. Desta forma, o Michael narrado pela *voice-over* parece ignorar, inicialmente, a existência de uma dimensão de luta, além da esfera política, ainda mais brutal e implacável pelo controle e pelo poder que o narrador, por seu turno, já parece conhecer, pois este, segundo sua própria narração em *off*, foi facilmente enredado por Elsa e por seu marido, apesar de seus ideais nobres que não o fazem aceitar logo de cara o convite para trabalhar no barco dos Bannister, como se vê a seguir.

Ao chegar à garagem de carros, onde se encontra o conversível de Elsa, para a surpresa de Michael, a mulher lhe convida para trabalhar como marinheiro em seu barco que partirá em um cruzeiro pelo caribe no dia seguinte. Ela o seduz ao lhe dizer que seria um prazer tê-lo como seu empregado (“Você gostaria de trabalhar para mim? Eu adoraria”) e reafirma sua posição, quando Michael recusa a oferta, ao ronronar perto de seu rosto: “Eu farei valer a pena”. Assim, enquanto ela entra em seu carro e vai embora, Michael fica “chocado” ao saber, pelo manobrista, que Elsa é casada com o famoso advogado Arthur Bannister (que, por sinal, havia sido citado em sua conversa com Elsa, mas ela nada comentou sobre sua relação com este último). Efetivamente, em sua narração em *off*, Michael medita sobre sua situação e percebe que, diante daquela mulher, seus valores não iriam lhe ajudar a fugir dela (eventualmente, ao descobrir que Elsa é casada, o herói rasca o seu cartão e, mais tarde, quando a mulher o seduz novamente no iate de seu marido, ele chega a lhe dar um tapa na cara), pelo contrário, só o tornariam um tolo ainda maior:

Pessoalmente, eu não gosto que minha namorada tenha um marido. Afinal, se ela engana o próprio marido, deduzo que ela também irá me enganar... o tolo que eu fui, eu pensei que poderia escapar dela⁵⁷.

Em relação ao *flashback* em *voice-over* de O’Hara, seria interessante pontuar que Welles efetua um constante deslocamento do modelo “clássico” narrativo neste

⁵⁷ “Personally, I don’t like a girlfriend to have a husband. If she’ll fool her husband, I figure she’ll fool me...The boob that I am, I thought I could escape her.”

filme, segundo J. P. Telotte em seu livro *Voices in the Dark: The Narrative Patterns of Film Noir* (1989, pp. 62–63). Aliás, a própria escolha do diretor, que decide mostrar todo o filme no passado, como uma lembrança na mente do narrador, ao contrário do padrão convencional visto nos filmes *noir*, tal como em *Pacto de Sangue* (1944), no qual primeiro é mostrado o narrador e o espaço físico no qual ele está inserido para depois iniciar o flashback que narra a sua história na intenção de revelar, ao espectador, as suas motivações para o crime cometido, é proposital, na medida em que procura acentuar o recurso da câmera subjetiva, fazendo com que o espectador tenha como único referencial o relato do herói, que, por sua vez, também não se apresenta como uma fonte muito segura.

Assim, diante desse impasse, são algumas tomadas em detalhe que indicam que nada é o que parece, como, por exemplo, os *closes* fortuito de objetos ou pessoas que não parecem se encaixar inicialmente ao que está sendo relatado por Michael, ou o detalhe da bolsa de Elsa caída no parque ao lado de um cigarro ainda intacto (sugerindo que Elsa só aceitou o cigarro de O'Hara para se aproximar dele). Tais detalhes, na construção do filme, ajudam a produzir as incertezas que se colocam na perspectiva que O'Hara possui de Elsa, como pode ser percebido quando a câmera nos mostra uma arma dentro da bolsa. Dado que Elsa portava um instrumento de defesa, uma arma, qual a razão de lançar a bolsa longe no momento do assalto? Ademais, na garagem de carros, quando seu conversível se afasta de Michael, duas outras personagens essenciais à trama, isto é o senhor George Grisby (Glenn Anders), o advogado sócio de Bannister, e o senhor Sidney Broome (Ted de Corsia), um detetive contratado por Arthur para vigiar sua mulher, são brevemente introduzidas. Aliás, o modo como Welles introduz estas duas figuras é instigante, uma vez que a câmera apresenta brevemente ambas as personagens, através do aparecimento de uma imagem fora de foco.

Sobre esta questão da fotografia em *A dama de Shanghai*, Márcia Ortigosa (2010, p. 22) destaca como ela é elemento essencial para a compreensão do filme (e do próprio gênero *noir*), em que as imagens fortuitas de pessoas e objetos assinala a crise da representação no cinema, em que os espectadores, não podendo mais confiar nos olhos ou na narrativa do herói, devem se ater a pequenos fragmentos da história. Além disso, conforme apontou Aumont (1995, p. 92), “nem tudo no cinema narrativo é forçosamente narrativo-representativo”. O cinema narrativo dispõe, de fato, de todo um material visual que não é representativo: os escurecimentos e aberturas, a panorâmica

corrida, os jogos ‘estéticos’ de cor e de composição, assim, a disposição irregular das personagens e objetos no filme funciona, efetivamente, como um complemento da narrativa. Afinal, quando Grisby faz sua estranha proposta a Michael, dizendo a Michael que lhe dará cinco mil dólares se o marinheiro confessar a sua morte, pois deseja fingir sua morte para poder ficar com o dinheiro do seguro, os dois estão na beira de um penhasco, cercados por urubus e gaivotas e filmados em primeiro plano, o que confere à cena um clima tenso, sugerindo, então, que a proposta não é assim tão simples quanto parece ser para O’Hara, que, por sua vez, indica que só aceita a proposta, pois, pensa em fugir com sua amada para um lugar distante, “longe de todas as sujeiras do mundo que os cerca”. Aliás, tal procedimento visual também ocorre na cena em que Michael e Elsa se encontram no aquário de São Francisco para selar a sua fuga, quando inúmeros peixes gigantes e animais assustadores são vistos ao fundo, evidenciando a ameaça e o perigo que o herói está correndo. Ainda assim, ele só tem olhos para sua amada.

Deste modo, todos os olhares de *A dama de Shanghai* parecem direcionados para a questão: quem está manipulando quem? Aparentemente, até mesmo o evento que levou Michael a se envolver com Elsa era um assalto falso, “encenado”, a fim de alistá-lo para o cruzeiro que partiria “coincidentemente” no dia seguinte. Aliás, enquanto Michael e Elsa conversam na garagem de carros, é possível notar a presença de dois homens os observando. Assim, brevemente apresentados nesta sequência, tais personagens se revelam, *a posteriori*, como sendo, respectivamente, George Grisby, o sócio de Arthur Bannister, e Sidney Broom, o detetive particular contratado por Bannister para vigiar sua esposa. Por sinal, quando Bannister procura Michael na manhã seguinte do “assalto”, num bar perto do cais de Nova York, para falar sobre o emprego que Elsa lhe havia oferecido, o fato do advogado saber onde Michael se encontra precisamente, reforça a idéia de uma narração pouco crível, pois toda ação se desenrola excessivamente ao acaso. Vale lembrar que Michael acaba de salvar “heroicamente” uma mulher (que, coincidentemente, é a esposa do advogado mencionado pelo artigo de jornal que O’Hara havia lido) de um “assalto” e, mais adiante, o próprio Bannister aparece “milagrosamente” no bar onde Michael estava.

Em certo sentido, até mesmo O’Hara começa a desconfiar que está envolvido em alguma espécie de jogo quando descobre que havia uma pistola na bolsa de Elsa. Mesmo que ao questioná-la sobre o ocorrido esta lhe tenha dito que havia jogado a arma

para fora para que ele a encontrasse, já que “não sabia como dar um tiro”. Obviamente a resposta de Elsa é pouco convincente, pois como o próprio Michael diz: “bastava puxar o gatilho” para poder usar a arma. Assim, apesar de Michael tentar transmitir uma imagem de *tough guy*⁵⁸, salvando Elsa dos assaltantes ou afirmando que matara um homem na Espanha, o correr do filme constrói uma personagem bem mais ingênua do que era possível suspeitar no início. Tal ingenuidade, contudo, é pontuada pelo próprio narrador, como na cena em que Bannister, fisicamente impotente da cintura para baixo (sendo que tal personagem anda com a ajuda de duas bengalas⁵⁹), o procura para lhe oferecer emprego. Michael recusa o convite e em uma atitude esnobe faz com que o advogado pague uma bebida para seus dois amigos (isto é, para um marinheiro chamado Goldie e para seu velho amigo veterano de guerra chamado Jake). Entretanto, quando o advogado desmaia por causa do álcool, Michael se vê obrigado a levá-lo de volta para seu iate, em uma ação altruísta que depois se arrependeria de ter tomado. Através de seu relato, o protagonista evidencia, portanto, toda a sua inocência:

Eu disse a mim mesmo que não poderia deixar um homem desamparado largado inconsciente em um bar. Bom, era eu quem estava inconsciente, e ele estava exatamente tão desamparado quanto uma cascavel adormecida⁶⁰.

Assim, desacreditando desde o começo do filme certo mecanismo do herói *tough guy*, Michael faz piadas de si mesmo, reconhecendo que ele só poderia ser herói no assalto do parque porque seus oponentes seriam “amadores”⁶¹. Aliás, quando Bannister louva Michael pelo seu ato heróico no parque, no qual salvara sua mulher, Jake, o velho amigo veterano de guerra de O'Hara, diz a todos no bar que não há verdadeiramente “tal coisa” como um “*tough guy*” puro sem “uma vantagem”:

⁵⁸ Quando Arthur Bannister procura Michael na manhã seguinte do assalto, o advogado comenta com os outros homens presentes no bar a atitude heróica de Michael: “Mike's quite a hero - quite a tough guy”. Além disso, ao entrar no bar, Bannister fica sabendo, através do balconista, que o apelido de Michael é *Black Irish*, uma vez que recebera o apelido após ter agredido violentamente um grupo de homens em 1939 (provavelmente durante a Guerra Civil da Espanha), sendo que o próprio barman o define como um homem que sabe como “machucar” alguém quando fica “louco”: “He knows how to hurt a man when he gets mad”.

⁵⁹ Com efeito, muitas *femmes fatales* são casadas com homens mais velhos ou que possuem alguma debilidade física, mas, por outro lado, eles também são mais poderosos e ricos que seus amantes. Para Harvey (1998, p. 35), tal diferença simboliza, em última instância, a esterilidade das relações matrimoniais que acarreta na inevitável necessidade da *femme fatale* ultrapassar os limites da instituição familiar burguesa para encontrar o amor erótico nos braços de outros homens, que contrastam com a passividade exalada pelo seu conjugue.

⁶⁰ “I told myself I couldn't leave a helpless man lying unconscious in a saloon. Well, it was me that was unconscious. And he was exactly as helpless as a sleeping rattlesnake.”

⁶¹ Em seu *voice-over*, Michael define a situação enfrentada por ele da seguinte forma: “But in the park in those days the rough young fellas used to be staging hold-ups and the like. However these young fellas were not professionals. And that's maybe the reason why I start out in this story a little bit like a hero, which I most certainly am not”.

O que é um *tough guy*?...Um cara com uma vantagem...Pode ser uma arma ou uma faca, um pedaço de pau, ou uma navalha, alguma coisa que o outro cara não tenha. Sim, alguma coisa extra que irá melhorar o seu soco, como um conjunto de soco inglês, um Ás na manga, um crachá que te diz ser um policial, uma pedra em sua mão, ou uma carteira cheia de dinheiro guardada no teu bolso. Isto é uma vantagem, irmão. Sem uma vantagem, não há caras durões⁶².

Welles cria assim um protagonista deslocado e sem méritos, em contraste com a construção de Elsa/Rosalinda, que sempre ocupa lugares que lhe “oferecem vantagem” social (como na carruagem ou dentro de seu carro conversível). No filme, tanto mais ela aparece inacessível, mais freqüentemente Michael é filmado andando cabisbaixo. Neste sentido, E. Ann Kaplan (1995, pp. 107-108) afirma que o efeito da narração de O'Hara em primeira pessoa sempre rebaixa sua capacidade de ser de fato o herói que o filme exige. Além disso, é possível notar que a caracterização da personagem de Orson Welles é, assim como a de todas as outras personagens do filme, exagerada e inverossímil: “Michael O'Hara parece ingênuo demais, romântico demais, seu sotaque é muito acentuado e sua força física, absurda” (KAPLAN, 1995, p. 108). Assim, segundo a autora, O'Hara é na verdade um tipo de Otelo, confiante demais e honesto demais para imaginar a profundidade das trapaças de que os outros podiam ser capazes.

Neste sentido, é compreensível que Michael tenha um grande interesse no que diz respeito à sua própria auto-avaliação, pois, é preferível se apresentar enquanto um homem “ingênuo” ou “tolo” do que “apenas tão corrupto e desonesto quanto todos os outros”. Aliás, alguém que diz “eu fui um tolo, um bobo” está de certa forma afirmando sua própria superioridade em relação ao que foi num passado, especialmente, quando alega ter aprendido sua lição e afirma que não cometerá o mesmo erro agora que está ciente de todo o acontecido. Mas será realmente plausível que um marinheiro, como Michael, que já percorreu o mundo inteiro, que já esteve preso em diversas prisões, que já lutou uma guerra, tendo, por sinal, matado um homem, seja tão “tolo” e “ingênuo” quando alega ser? Sem contar o fato de Michael ser um escritor⁶³, um pensador, que a

⁶² “What's a tough guy?...A guy with an edge...A gun or a knife, a nightstick, or a razor, somethin' the other guy ain't got. Yeah, a little extra reach on a punch, a set of brass knuckles, a stripe on the sleeve, a badge that says cop on it, a rock in your hand, or a bankroll in your pocket. That's an edge, brother. Without an edge, there ain't no tough guy.”

⁶³ Ao longo do filme há alguns sinais que indicam a intenção de O'Hara de se tornar um escritor, como quando ele é visto brevemente usando sua máquina de escrever, antes de Bannister procurá-lo no bar perto do cais. Além disso, o próprio Bannister, posteriormente, esclarece que Michael está escrevendo um romance. Na leitura de Mark Graham (1995, p. 147), o filme é como uma versão visual do romance escrito por Michael ao final de sua aventura.

todo tempo é retratado pela câmera pensando cabisbaixo sobre os acontecidos que lhe ocorrem.

4.2. Elsa Bannister: a ambigüidade da mulher fatal

Já a personagem de Rita Hayworth permanece ambígua durante a maior parte do filme. Com efeito, segundo André Bazin (2005, p. 101), este papel teria sido o mais desafiador na carreira de Hayworth, pois Elsa é uma personagem extremamente complexa e ambígua, que manipula todos que estão a sua volta (seja estes homens ou mulheres), no intuito de alcançar o que deseja. Assim, Elsa seria a típica *femme fatale*, segundo Mattos (2001, p. 100), uma vez que esta “é uma mulher perfeitamente enigmática, de rosto sempre sereno”. Neste viés, Mattos procura trabalhar uma noção já levantado por Elisabeth Bronfen que via na duplicidade da personagem, seu valor seminal, na medida em que “não está simplesmente disposta a enganar alguém a fim de obter o dinheiro e a liberdade que procura, mas porque nunca irá revelar suas verdadeiras intenções” (BRONFEN, 2004, p.106).

Deste modo, logo nos primeiros minutos de filme, se percebe algumas destas qualidades na personagem, pois o assalto no Central Park não a perturba nem um pouco, demonstrando sua frieza⁶⁴. Além disso, ela afirma ter trabalhado em Xangai, uma cidade onde “você precisa mais do que sorte”, o que explicita o fato de saber tomar conta de si mesma⁶⁵. Aliás, na cena da garagem, ela pergunta se Michael gostaria de trabalhar como marinheiro para ela, e não para seu marido, o dono do iate. Mas, apesar de todos esses indícios de que Elsa é uma mulher independente e que sabe o que faz (diferente do protagonista), sua dissimulação e a atração que exerce sobre Michael não permitem que este perceba quem é realmente Elsa Bannister. Jean-Claude Allais (apud KAPLAN, 1995) comenta que:

Por longo tempo, o espectador não percebe a abominável realidade que se esconde sob a aparência divina de Rita. Loura, magnífica, escultural, ela

⁶⁴ Ainda que a associação seja incerta, vale a pena apontar que o nome Elsa aparece no conto de Hans Christian Andersen, *A rainha de gelo*. É, aliás, o nome da Rainha.

⁶⁵ Em geral, a mulher fatal é uma figura resistente (*tough*) e auto-suficiente, capaz de proteger-se sozinha, como é bem o caso de Brigid O'Shaughnessy (Mary Astor) de *Relíquia Macabra* ou Kitty Collins (Ava Gardner) de *Os assassinos*, no qual esta última, mesmo sendo ameaçada fisicamente por seu amante Colfax, repreende Sueco por tentar protegê-la: “Eu posso cuidar de mim mesma”, e voltando-se para Colfax alerta: “se você me tocar, não vai ver a luz do dia”.

continua a encarnar o ideal baseado, sobretudo, na fascinação física que exerce. Sua beleza coloca-a acima de qualquer suspeita. Ela é Rosalind. É inocência e pureza. Rainha de um universo desconhecido [...], é certamente uma deusa, que meramente ocupa, por um breve momento, um corpo terreno, permanecendo inacessível. (ALLAIS apud KAPLAN, 1995, p. 98)

Na verdade, esta é idéia que Elsa quer manter perante Michael, afinal, quando O'Hara (recepcionado pelo cachorrinho de Elsa) chega em seu iate para deixar um Bannister completamente bêbado em suas mãos, Elsa, usando um chapéu de capitão e vestida com um short branco e um paletó escuro, olha profundamente para os seus olhos e implora para que ele fique: "Você precisa ficar". Assim, mesmo Michael decidido, inicialmente, a não permanecer no barco, ele acaba aceitando a proposta de emprego. De certo modo, a decisão de Michael parece estar baseada tanto na aparente fragilidade de Elsa, que vestida como uma "ingênua" *pin-up*, segurando o seu cachorrinho, não parecia oferecer nenhuma ameaça ao experiente marinheiro, quanto nas suplicas de Bessie (Evelyn Ellis), a empregada da família, que aborda Michael pedindo para que fique, no intuito de ajudar à pobre e vulnerável "*criança*" (isto é, Elsa): "A pobre criança precisa muito de você, você precisa ficar".

Desta forma, nota-se que não é somente sobre Michael que Elsa exerce seu encanto, pois até a empregada do iate é iludida por Elsa, considerando-a uma "pobrezinha", que precisa da ajuda de Michael. De fato, ela manipula uma série de pessoas a fim de atingir seus próprios interesses, como Arthur Bannister, com quem se casou para fugir de seu passado nefasto. Além disso, como se percebe a seguir, Elsa também mantém Grisby sob seu fascínio, que vive a observá-la com uma luneta. Aliás, apesar das duas personagens não interagirem muito em cena, ao longo da obra, se evidencia uma espécie de pacto entre ambas, uma vez que Elsa revela para O'Hara, no final do filme, que eles se uniram em segredo para matar Bannister.

Assim, no decurso da viagem de barco, Elsa começa a flertar com Michael, que durante algum tempo tenta resistir às investidas da mulher, chegando a lhe dar um tapa no rosto. De certa forma, a atmosfera presente no iate, batizado com o sugestivo nome de *Circe*⁶⁶, é pesada, caracterizada por uma espécie de animosidade que se manifesta,

⁶⁶ Na realidade, o iate utilizado nas filmagens era do ator Errol Flynn e se chamava *Zaca*. Aliás, em relação à filmagem do filme, a equipe de *A dama de Shanghai* ficou vários meses no México rodando as cenas no barco, e muito dinheiro foi gasto com a construção de locações e com o aluguel do iate no qual a produção foi realizada. Segundo Alain Silver (2004, p. 169), isso fez com que essa "pequena-produção" em preto-e-branco custasse tão caro à Columbia quanto uma superprodução em technicolor, sendo que o

em algumas situações, por certo sadismo entre as personagens. Isso aparece, por exemplo, na cena em que Grisby, filmado em um *close-up*, é formalmente apresentado na trama, aparecendo, lascivamente, através de um monóculo enquanto, à distância, observa Elsa tomar seu banho de sol no alto de um rochedo⁶⁷. Com efeito, o reflexo da mulher é visto na lente de sua luneta enquanto ela pula do cume de uma pedra para nadar até o iate ancorado no meio do mar. A cena, aparentemente inocente, mostra Elsa no alto de uma pedra, exposta aos olhares de todos os presentes, inclusive ao olhar libidinoso de Grisby, o sócio de seu marido, que acaba de se juntar ao grupo e que a contempla voyeuristicamente a bordo de um pequeno bote que se aproxima do iate. A própria câmera gira em torno de Elsa para depois, em *contra-plongée*, se ater sobre seu corpo, como para sugerir a força de atração que ela exerce sobre os homens ali presentes.

Neste sentido, de acordo com Borde e Chaumeton (1993, p. 182), apesar do Código Hays ter imposto certas normas para a “boa” condução das produções da época, a construção da sensualidade de Elsa em *A dama de Shanghai* mostra que era possível, por meio da manipulação dos elementos expressivos do cinema (como iluminação, movimentação de câmera, etc), ludibriar os censores, apresentando personagens “pudicas” na aparência, em que não há nenhuma cena efetivamente comprometedora, mas que sugeriam algo diferente à imaginação do público. Seguindo a mesma lógica, para François Guerif:

(...) a censura teve, paradoxalmente, um efeito positivo em termos de representação da sensualidade humana, pois o poder de sugestão inerente ao erotismo só poderia ser produzido com imagens veladas carregadas de subentendidos⁶⁸. (GUERIF, 1999, p.19).

Assim, de acordo com as palavras do autor, “por força de desejar excluir por todos os meios o sexo, Hollywood chega a tal estágio que acaba, paradoxalmente, criando personagens estranhas e pervertidas⁶⁹” (GUERIF, 1999, p. 254), sendo que, em *A dama de Shanghai*, tal fato é perceptível no jogo de olhares entre as personagens, que

custo final da produção foi de quase dois milhões de dólares. Ademais, sobre a Circe, figura mitológica, ver capítulo 1, nota de rodapé 12.

⁶⁷ De certa forma, esta cena lembra aquela em que Gilda se oferta aos holofotes e realiza o *striptease* de uma de suas luvas no propósito de seduzir aqueles que estão a sua volta.

⁶⁸ “(...) la censure a eut, paradoxalement, un effet positif en terme de representation de la sensualité humaine, puisque le pouvoir de suggestion inhérent au érotisme ne pourrait être produit qu’avec des images voilées chargées de sous-entendus.”

⁶⁹ Na verdade, segundo o autor, “il n’y a plus de bons ni méchants, mais des êtres déshumanisés qui se battent pour acquérir un pouvoir” (GUERIF, 1999, p. 254).

realçam relações de poder sobre o outro. Isso ocorre, principalmente, pelo uso de *close-ups* nas cenas em que Elsa está envolvida, em que ela tanto aparece como um belo “objeto” a ser contemplado, quanto uma manipuladora que leva os outros a atuarem pelos seus objetivos.

Assim, Elsa é tratada com especial destaque durante o filme para expressar esta dualidade presente em sua natureza. Com efeito, apesar de seu rosto estar sempre iluminado⁷⁰, seu olhar parece distante, frio, alheio a tudo o que se passa a sua volta. Nas cenas que divide com outras personagens, ela está freqüentemente deslocada, posicionada em um canto ou em um local elevado, e que lhe servirá para realizar deslocamentos, como ocorre na carruagem, no início do filme. Além disso, seu figurino, se por um lado é discreto, é também luxuoso, ambigüidade que se reflete nos trajes que utiliza, como os de tom claro, que remetem a uma imagem casta e angelical (como o vestido branco de bolinhas pretas que usa no dia em que encontra O’Hara no parque), e quando veste roupas masculinas (como o quepe e o paletó de comandante), que parecem evidenciar força e poder.

Ademais, nota-se que a aparência física de Rita Hayworth foi totalmente transformada neste filme. Seus cabelos já não são mais volumosos e brilhantes como em *Gilda* ou *Sangue e Areia*, mas curtos e opacos, pois a cor platino *blonde* utilizada nos cabelos da atriz pode remeter a certa frieza e passividade que, em última instância, também se expressa na própria movimentação corporal da personagem. Como já indicado, Elsa está sempre sendo deslocada pelos outros. Por outro lado, ela igualmente pouco participa da ação em si, como no caso do assassinato de Broome e Grisby, em que a dama, de sua casa, apenas participa indiretamente de todo acontecimento. Assim, se Elsa raramente inicia qualquer ação é porque ela induz os outros a agirem por ela ou em seu lugar, como se percebe na cena do assalto no Central-Park, na qual pede a ajuda de Michael para apertar o gatilho do revolver que carrega em sua bolsa.

⁷⁰ O uso de iluminação é peculiarmente importante para construção da *femme fatale*, especialmente no filme *noir*, onde a própria iluminação desempenha um papel significativo na trama. Na realidade, como a *femme fatale* remete ao lado mais perigoso e sombrio da sexualidade feminina, a verdadeira intenção dessa mulher (fatalmente sedutora) só pode ser plenamente exposta quando ela se oferece ao olhar de todos, revelando, assim, toda a sua beleza e sedução. Em *Gilda*, por exemplo, isso ocorre quando a personagem, desesperada para destruir o homem que ama, exhibe-se diante dos holofotes para cantar a memorável e sugestiva canção *Put the Blame on Mame*, em que assume a “culpa” para si.

Neste sentido, para ilustrar o lado sombrio e manipulador de Elsa, Orson Welles a veste incessantemente de branco, como se para explicitar o caráter contraditório da personagem que ora é um anjo, ora um demônio. Sobre este assunto, seria interessante citar Borde e Chaumeton (1993) que em seu livro notam a importância do figurino e dos acessórios no filme *noir*. Com efeito, os autores sugerem que “a fetichização da roupa no *noir* é explicada pelo próprio fascínio da possível imagem do corpo nu que se esconde por trás dessas vestimentas”, sendo que esse fascínio é exacerbado “quando se trata do corpo da *femme fatale*, que apesar de bela, é extremamente perigosa” (BORDE; CHAUMETON, 1993, p. 86). Aliás, é sobre essa contradição que se constrói a maldade de Elsa, uma vez que, ao contrário das figuras viscosas e perturbantes de Bannister e Grisby - que acabam acentuando ainda mais o seu aspecto celestial -, a perversidade da personagem não está diretamente expressa em seu rosto ou em sua roupa, isto é em sua superfície, mas sim embaixo dessa máscara, dessa fantasia que construiu para si mesma.

Na verdade, como a mulher moderna de Baudelaire⁷¹ (1985) que é ao mesmo tempo “divina” e “demoníaca”, Elsa também é irresistível, mas inequivocamente letal, pois, apesar dela parecer estar verdadeiramente apaixonada por Michael, ela pretende culpá-lo pelo assassinato de seu marido, a fim de salvar a si mesma. Assim, O’Hara é enredado por Elsa, sem, no entanto, perceber que seu amor pela bela e misteriosa mulher o levará à ruína. Efetivamente, essa antítese permeia toda a obra de Baudelaire, que equipara a beleza feminina com o mal ou a feiúra. Aliás, num poema escrito em 1840, como um presente de Natal para o seu irmão, Baudelaire subverte a figura do anjo ao lhe outorgar uma condição nefasta, em que todos os homens se ajoelham para adorar esse anjo devasso:

Uma garota tão má quanto ela era bonita;

⁷¹ Recordo que tal dicotomia está presente no poema *Hino à beleza* em *As flores do mal*: “Virás do céu profundo ou surges do abismo,/Beleza? O teu olhar, infernal e divino,/Gera confusamente o crime e o heroísmo,/E podemos, por isso, comparar-te ao vinho./Conténs no teu olhar o poente e a aurora;/Expandes os teus odores qual noite de trovoadas;/Teus beijos são um filtro e uma ânfora, a boca/Tornando o herói covarde e a criança arrojada./Vens da treva mais negra ou descerás dos astros?/Encantado, o Destino é um cão que te segue;/Semeias ao acaso alegrias, desastres,/E por dominares tudo é que nada te interessa./Caminhas sobre os mortos, que são o teu gozo;/Das tuas joias, o Horror é das que mais fascina,/E entre tais enfeites, o próprio Assassino,/Vai dançando feliz no teu ventre orgulhoso./O inseto, deslumbrado, procura-te a chama,/Arde crepita e diz: Bençamos esta Luz!/O apaixonado trêmulo, aos pés da sua dama,/Parece um moribundo a afagar o sepulcro./Mas que venhas do céu ou do inferno, que importa,/Beleza! Monstro ingênuo, assustador, excessivo!/Se o teu olhar, teus pés, teu riso, abrem a porta/De um Infinito que amo e nunca conheci?/De Satanás ou de Deus, que importa? Anjo ou Sereia,/Se tu tornas – ó fada de olhos de veludo,/Ritmo, perfume, luz, ó rainha perfeita! –/Mais leve cada instante e menos feio o mundo” (Baudelaire 1985, pp. 358-359)

Eu a chamei: meu anjo. Ela tinha cinco pretendentes.
Pobres tolos! Estamos tão sedentos para ser acariciado
Que eu ainda gostaria de ter sido duas folhas muito brancas
Algumas meretrizes a chamamos de *meu anjo*⁷². (Baudelaire, 1970, pp. 102-103 – minha tradução)

Assim, como no poema de Baudelaire em que a imagem do anjo é tanto sublime quanto amaldiçoada, evidenciando uma fusão aparentemente incompatível entre maldade e beleza, Elsa é simultaneamente a fonte e a vítima de todo mal que parece rondar a atmosfera do filme. Na verdade, há uma intrigante conversa entre Elsa e Michael, a bordo do iate *Circe*, que traz explicitamente à tona tal problema. Com efeito, na cena em questão, Michael está no leme, enquanto Elsa (usando um biquíni escuro com uma capa branca por cima e seu quepe de comandante – fig. 30) se aproxima dele para assumir a direção do barco. Neste momento, ouvi-se ao fundo um rádio, no qual um comercial de produto de beleza está sendo anunciado:

Glosso-Lusto em seu cabelo
O mantenha *Glosso-Lusto* brilhante,
G-L-O- duplo S-O
L-U-S-T-O é bom!
Glosso-Lusto. (ao fundo, ouvimos o uivo de um lobo)
Então, lembre senhoras, use *Glosso-Lusto*, para agradar o seu cabelo, para agradar o homem que você ama⁷³.



Figura 30

O tema do anúncio publicitário faz com que Michael pergunte a Elsa sobre seus sentimentos sobre o amor, enquanto ele retoma o leme das mãos dela. Ela, então, cita *A sabedoria da China*, por Lin Yutang, ao tentar tomar outra vez o controle do barco:

⁷² “A girl as wicked as she was pretty;/I called her: *my angel*. She had five suitors./Poor fools! We are so/thirsty to be caressed/That I would still like to have been two very white sheets/Some strumpet to call *my angel*.”

⁷³ “*Glosso-Lusto* in your hair/Keeps it *Glosso-Lusto* bright,/G-L-O-double S-O/L-U-S-T-O is right!/Glosso-Lusto. (A wolf whistle)/So, remember ladies, use *Glosso-Lusto*, please your hair, please the man you love.”

Michael: Amor. Você acredita no amor, Mrs. Bannister?

Elsa: (retomando o controle do leme)... Eu aprendi a pensar sobre o amor em chinês.

Michael: Do jeito que um francês pensa em sua língua a respeito do riso?

Elsa: Os chineses dizem que é difícil que o amor dure muito. Pois antes de tudo, aquele que ama apaixonadamente é curado no final.

Michael: Claro, é uma maneira profunda de se pensar.

Elsa: Ainda há mais sobre o provérbio: A natureza humana é eterna. Antes de tudo, aquele que segue sua natureza se mantém fiel a sua natureza de origem no final⁷⁴.

Há várias questões comprimidas neste pequeno, mas importante diálogo (talvez o mais importante do filme) entre Elsa e Michael. Primeiramente, o assunto da conversa entre ambos surge a partir de um anúncio comercial, que pretende vender às mulheres um creme para cabelo (*Glossolusto*), no intuito de agradarem aos seus parceiros. Com efeito, escuta-se a propaganda como um elemento externo à própria cena, uma vez que não é possível notar a presença do rádio no barco. O comercial, no entanto, serve como prelúdio para o diálogo que eles travam a respeito do amor. De acordo com Robert B. Pippin (2011, p. 232), talvez tal fato esteja relacionado à intenção do diretor que pretendeu relembrar que estamos efetivamente diante de uma tela de cinema, vendo um filme estrelado por Rita Hayworth, sendo que esta última é uma estrela fabricada e comercializada por Hollywood. Assim, para Pippin (2011, p. 233), é possível interpretar esta cena no sentido de perceber o corpo da atriz enquanto um objeto, isto é, um corpo transformado em produto, uma vez que a maneira como a figura de Hayworth está disposta na cena (em que, vestindo um biquíni e um quepe de comandante, como uma *pin-up* dos calendários da época, comanda não apenas o barco como a própria relação que mantém com Michael, já que, como visto anteriormente, ela manipula todos os elementos a sua volta para atrair O'Hara) se relaciona diretamente às mesmas qualidades que estão sendo comercializadas pela propaganda do rádio - afinal, segundo o anúncio do produto de beleza, se a consumidora usar tal produto, ela irá atrair todos os homens que deseja.

Sobre o diálogo em si, percebe-se que o marinheiro levanta a questão da manipulação do desejo, uma vez que, por meio de sua beleza, inteligência e sedução, Elsa atrai Michael, que, incapaz de lhe opor resistência, aceita permanecer no barco

⁷⁴ “**Michael:** Love. Do you believe in love at all, Mrs. Bannister?/**Elsa:** (She takes the wheel.)...I was taught to think about love in Chinese./**Michael:** The way a Frenchman thinks about laughter in French?/**Elsa:** The Chinese say, it is difficult for love to last long. Therefore, one who loves passionately is cured of love, in the end./**Michael:** Sure, that's a hard way of thinking./**Elsa:** There's more to the proverb: Human nature is eternal. Therefore, one who follows his nature keeps his original nature, in the end.”

apesar de suas ressalvas morais. Assim, levado a crer que Elsa tenha algum tipo de interesse romântico por ele, O'Hara a questiona sobre o amor. Provavelmente, ele quer acreditar que Elsa esteja realmente apaixonada por ele, afinal, é comum pensar que o amor (para ser amor) deva ser um sentimento nobre – isto é, que reflita quem somos de verdade -, que é ofertado espontaneamente (sem maiores intenções) para alguém, não sendo, portanto, o resultado de eventuais manipulações para obtenção de vantagens. Contudo, como o próprio comercial lembra, o amor, ou o que se acredita ser o amor, não é um sentimento tão ingênuo assim, já que é possível manipular o desejo alheio, no intuito de atrair o que se quer.

Neste sentido, a resposta de Elsa é pertinente ao que acaba de ser colocado, pois ela lhe responde reassumindo o controle do leme, como se sua reação fosse: sou eu quem conduz esse barco, isto é, não sou passiva neste jogo e nem sou puramente submissa aos desejos masculinos (não sem um interesse oculto por trás da aparente submissão). Além do mais, ela cita duas partes de um provérbio chinês que associa a questão do amor com o tema do fatalismo. Na primeira parte do ditado popular Elsa diz que é difícil que o amor dure muito, pois, no final, acabamos curados pelo mesmo veneno que nos provocou a doença. Assim, nada escapa ao que já está condicionado, principalmente no que tange a natureza humana, como diz a segunda parte do provérbio.

Neste momento, enquanto, Bannister, chamando Elsa por seu apelido (isto é, “lover”, que em inglês significa amante), entra em cena, Michael em sua narração em *off* declara que, ao contrário de Elsa, nunca se precipita em tomar algum tipo de posicionamento definitivo sobre algo antes que a coisa já esteja completamente feita (“Eu nunca me decido sobre nada antes que isto tenha chegado ao seu fim”). Talvez ele ofereça essa sua máxima como explicação para os motivos que o levaram a continuar a viagem com Elsa, Bannister e Grisby, mas, de todo modo, tal justificativa continua sendo estranha, pois é muito mais confortável decidir sobre algo quando já se sabe os possíveis resultados de tal ação. Assim, quando, no início do filme, Michael se auto-retrata como sendo um “tolo” ou um “ingênuo”, na verdade, tudo não passa de desculpas, já que ele possui um posicionamento (a de permanecer moralmente neutro até a resolução final de todos os eventos, como expressa sua última fala citada neste parágrafo), não sendo, portanto, um total estúpido, insensato, que não tem consciência das próprias atitudes que toma.

As questões levantadas nesta cena também enquadram de forma contundente o problema da personagem de Elsa Bannister, uma vez que, como o título da obra indica, ela é a chave, isto é, o que se deve efetivamente descobrir ao término do filme, mesmo que o ponto de vista de Elsa seja raramente representado. A respeito deste último aspecto, percebe-se que a personagem é pouco expressiva neste sentido, pois seu próprio rosto parece ser uma espécie de máscara. Com efeito, os *close-ups* de Elsa nunca fornecem pistas incisivas, ao contrário das outras personagens, como Grisby, em que seus *closes* evidenciam seu caráter grotesco. Aliás, ela nunca parece sequer transpirar, o que ocorre de forma abundante nas faces de Bannister, Grisby e Michael. Assim, a associação de Elsa com Hayworth enquanto objeto comercializável e a forma como ela é filmada sugerem que se deve, portanto, vê-la tanto em termos do produto criado por Bannister, que a força a agir do jeito que age, não apenas a fim de salvar a si mesma e se libertar de seu casamento, mas no intuito de “fazer um acordo” com a própria maldade, que ela mesma reconhece haver no mundo e que, mais tarde, diz ser inútil lutar contra isso, ou enquanto produto da indústria hollywoodiana que fabricou a estrela Rita Hayworth.

Na verdade, como visto em capítulos anteriores, a imagem de *pin-up* do corpo de Rita Hayworth foi minuciosamente trabalhado com o objetivo de encantar o público que a assiste. Com efeito, para Edgar Morin, em seu livro *As estrelas* (1989), onde analisa este fenômeno enquanto uma espécie de mito moderno, a atitude de idealização de uma atriz ocorre quando os dois suportes míticos – o herói imaginário (isto é a personagem) e a beleza da atriz – se interpelam e se conjugam na figura da estrela. Assim, à imagem dos heróis mitológicos e dos deuses do Olimpo, as estrelas são literalmente moldadas para serem deuses e deusas no intuito de suscitar um culto por parte dos espectadores, que são convidados a fazerem parte de uma nova religião, situada entre a crença e o divertimento, e que dissolve qualquer fronteira existente entre o espetáculo e a vida:

[...] a mitologia das estrelas se situa em um território misto e confuso, entre a crença e o divertimento. A religião das estrelas seria como uma religião sempre embrionária e sempre inacabada. Em outras palavras: o fenômeno das estrelas é simultaneamente estético-mágico-religioso, sem ser jamais, exceto num limite extremo, totalmente um ou outro. (MORIN, 1989, p. 11).

Mas, para tal, a beleza de seus interpretes é um elemento fundamental para divinização, já que a estrela não é idealizada apenas em função de seu papel, mas

também pelo seu potencial de graça, que é acentuada através de truques de câmera, figurino, maquiagem e cirurgias plásticas que permitem eliminar os defeitos indesejáveis que a tornam imperfeita. Em síntese, a estrela em si não é nada, já que sua imagem, impressa em seu tipo (em seu rosto e em seu corpo), é tudo. É ela (a imagem) que transforma uma pessoa comum em uma estrela, em um mito, como no caso de Hayworth.

De fato, por trás desta “deusa da beleza e do amor”, havia uma mulher tímida e vulnerável, que não parecia assumir muito bem o sex-appeal exalado pelas suas personagens, e este paradoxo torna a figura de Rita Hayworth ainda mais fascinante para o presente estudo, pois, embora *Gilda* tenha contribuído para imortalizar e mitificar a atriz, o filme também colaborou para fazê-la infeliz. De certo modo, Hayworth nunca conseguiu se desligar totalmente da imagem de Gilda, já que para o público Rita era Gilda e Gilda era Rita, sem nenhuma ambigüidade. Assim, para todos, inclusive para seus maridos – até mesmo para Orson Welles, então marido da atriz-, Rita Hayworth parecia personificar tão bem sua famosa personagem, que a própria estrela confidenciou um dia a seguinte frase: “Os homens vão para cama com a Gilda, mas acordam comigo, Rita” (HAYWORTH apud FRIEDRICH, 1988, p. 270).

4.3. A cena dos espelhos: a imagem cristal

Uma das maiores inovações visuais da história do cinema, segundo Robert Pippin (2011), encontra-se na sequência final do filme, na famosa cena da “casa dos espelhos”. Mas, antes de abordar o assunto, é necessário fazer um rápido resumo da trama. Assim, na esteira dos últimos eventos narrados acima, Elsa convence Michael que sua situação com Bannister tornou-se insuportável, e que tudo irá piorar, pois, uma vez que Grisby os flagrara juntos se beijando e que Broome se revela o espião que estava no encalço de ambos em Acapulco, Bannister logo descobrirá o caso entre os dois. Aproveitando-se então da situação entre os dois amantes, Grisby faz uma proposta inusitada a Michael: ele lhe dará cinco mil dólares se o marinheiro confessar que o assassinou. O advogado explica que deseja fingir sua morte, já que, com medo de uma

futura guerra nuclear⁷⁵, deseja se mudar para uma ilha distante, mas para tal precisa do dinheiro da apólice de seguro que mantém junto com Bannister, sendo que o contrato prevê, na eventual morte de um dos dois sócios, uma quantia de dinheiro significativa. Mas, para conseguir ficar com o prêmio da apólice de seguro, ele precisa que Michael confesse o seu crime por escrito, alegando que o matara acidentalmente e que havia jogado o seu corpo na baía de São Francisco⁷⁶. Assim, segundo o advogado, como não existirá nenhum cadáver, O'Hara não poderá ser condenado. Inicialmente, Michael não aceita a proposta de Grisby, mas após uma conversa com Elsa, em que ela se recusa a fugir com o marinheiro, ele acaba aceitando o dinheiro ofertado.

Na verdade, o diálogo em que Elsa expõe a Michael sua natureza sonhadora é reveladora para o espectador que percebe uma Elsa decidida e ciente da realidade que a cerca, ao contrário de O'Hara que, ao ver da personagem, não passa de um “cavalheiro errante”, deslocado da realidade, ao exemplo de um Dom Quixote, que quando desejoso de dirigir com toda a independência seu destino, isto é exercendo sua vontade individual, cai no ridículo:

Tudo é mau, Michael, tudo. Você não pode escapar ou lutar contra isso. Você precisa lidar com isso, fazer as pazes. Você é um cavaleiro errante tão tolo, Michael. Você é grande e forte, mas você não sabe cuidar de si mesmo. Então como você quer cuidar de mim⁷⁷?

Só que, na noite do falso homicídio, Grisby mata Sidney Broome, o detetive contratado por Arthur para vigiar sua mulher, pois o investigador havia descoberto que, na verdade, Grisby planejava matar Bannister para ficar com o seguro que receberia como sócio. Assim, tudo não passou de um plano arquitetado por Grisby (e Elsa) que pretendia ficar com o dinheiro do seguro de Bannister (e presumivelmente dividi-lo com a viúva de seu sócio) e incriminar Michael, sendo que até o seu caso com Elsa, a mulher

⁷⁵ Não é por acaso que Grisby cita o seu suposto medo por uma aniquilação nuclear. No momento da realização do filme, os Estados-Unidos estavam inseguros a respeito de uma possível destruição nuclear. Só que a parte contraditória do discurso de Grisby é que ele diz temer uma explosão nuclear, mas também anuncia seu desejo de procurar refúgio numa “pequena ilha dos mares do sul”, o que é paradoxal, dado o fato de que os Estados-Unidos estavam testando as suas bombas atômicas no atol de Bikini, isto é uma pequena ilha localizada no oceano Pacífico. Assim, a possível explosão nuclear pode ser uma possível alusão de Welles à persona de Rita Hayworth em *Gilda*, pois, como já citado anteriormente, a figura da atriz/personagem foi associada com a bomba, sendo que sua imagem foi pintada no corpo da primeira bomba que caiu no Pacífico.

⁷⁶ Como Bannister aponta mais tarde, Michael parece ser realmente um tolo, pois não nota que o plano é contraditório. Afinal, se Grisby está morto, como ele poderia recolher o dinheiro do seguro?

⁷⁷ “Everything's bad, Michael, everything. You can't escape it or fight it. You've got to get along with it. Deal with it, make terms. You're such a foolish knight errant, Michael. You're big and strong, but you just don't know how to take care of yourself. So how could you take care of me?”

da vítima, seria apontado como uns dos motivos para realização do crime. Nesta senda, Elsa foi cuidadosa, como se infere posteriormente durante o julgamento de Michael (vale lembrar que, quando é chamada para testemunhar a favor do marinheiro, Elsa confessa ter mantido um relacionamento amoroso com o réu: “Ele era muito respeitador... e eu acho que ele gostava de mim... nós nos beijamos e amamos no aquário”), pois estabelece provas do seu caso com O’Hara, ao propor, por exemplo, que se encontrassem no aquário público de São Francisco, onde são outra vez flagrados se beijando. Com efeito, tal cena é crucial para construção do sentido do filme, uma vez que Michael e Elsa estão tão expostos ao espetáculo quanto os enormes e ameaçadores peixes presos dentro do tanque atrás deles. Contudo, todo plano se desmorona, pois Broom, sabendo o que Grisby e Elsa planejavam, chantageia Grisby, que o mata com um tiro. Por sua vez, Elsa assassina Grisby, dado que seu parceiro, por ter se precipitado, poderia denunciá-la à polícia.

Infelizmente, a cena na qual Elsa é exposta como uma assassina, em que ela aparece efetivamente atirando em seu comparsa, foi cortada na edição final do filme⁷⁸, mas Orson Welles demonstra o envolvimento de Elsa no plano de assassinato quando, apesar de mostrá-la em sua mansão, algo parece se produzir na cena do crime toda vez que ela aperta o controle de comando da casa. O público tem, portanto, a sensação que é ela quem está causando os incidentes, já que, quando a porta de sua cozinha abre, o carro de Michael acelera e bate na traseira do caminhão que está a sua frente. Embora se saiba que os eventos não estejam diretamente ligados, há uma espécie de conexão entre a intenção expressa pela protagonista e as ações que se desenrolam pelas outras personagens na trama.

Desta maneira, apesar do detetive avisar Michael da armadilha na qual ele caiu, o marinheiro é preso por um grupo de policiais na porta do escritório de Bannister.

⁷⁸ Os problemas de pós-produção de Orson Welles são lendários, mas, no caso deste filme, tal questão é especialmente desanimadora. Na verdade, Welles não esteve presente na edição final feita pelo estúdio um ano depois das gravações, mas mandou um relatório detalhado contendo as instruções necessárias para edição. Contudo, a versão final de Welles para o filme não agradou nem um pouco Harry Cohn, que solicitou que a produtora executiva da Columbia, Virginia VanUpp, e a montadora, Viola Lawrence, acelerassem o ritmo em várias seqüências (inclusive nas célebres passagens da sala dos espelhos, da “casa maluca” e do teatro chinês) e cortassem várias outras. O resultado final foi uma película com pouco mais da metade do tempo da versão do diretor, 87 minutos, e que diferia em muitos aspectos da idéia original de Welles. Em um relatório de nove páginas escrito pelo diretor após ter assistido à versão final de seu filme feita pelo estúdio, ele afirma que “se o laboratório tivesse arranhado todos os negativos com iniciais e números de telefone, eu não teria ficado mais insatisfeito com o resultado” (BERTHOMÉ; THOMAS, 2008, pp. 128–142).

Como havia escrito uma carta confessando o homicídio de Grisby, O'Hara é acusado do crime e vai a julgamento. Arthur então decide assumir o caso de O'Hara, mas demonstra não ter a intenção de salvá-lo da pena de morte (que, ao contrário do Estado de Nova York, é autorizada no Estado da Califórnia, para onde o cruzeiro de Elsa e Bannister levava Michael - possivelmente numa atitude premeditada), pois está ciente de seu relacionamento com Elsa:

Este foi um caso que eu gostei de perder. Eu irei te visitar no corredor da morte, Michael, todos os dias. Nossas pequenas visitas serão muito divertidas. Eu irei solicitar um adiamento da execução, e eu realmente espero que ela será aceita. Eu quero que você viva o máximo de tempo até o momento de sua morte... Eu tenho uma vantagem. Eu sei que você irá para câmara de gás⁷⁹.

Na cena do julgamento, Orson Welles presenteia o espectador com uma imagem satirizada de todo o sistema judiciário, como uma espécie de circo, no qual a platéia dorme e dá risada das piadas feitas pelos advogados. Efetivamente, ao longo da cena, há tosses e freqüentes espirros que parecem emergir do júri e da platéia que lota o julgamento e que vê todo o processo como um entretenimento. Afinal, as reações desse público, expresso em crises de riso, como quando um membro do júri gargalha inadequadamente quando Bannister se auto-identifica como “um membro do bar”, ou de sono, quando se vê toda uma fileira da platéia dormindo, demonstra que todo o processo judiciário não passa de uma encenação. O juiz também é mostrado de maneira caricata, parecendo muito mais preocupado com seu jogo de xadrez do que com o caso que está sendo julgado diante de si.

De certo modo, ao expor o julgamento de modo tão patético, Orson Welles também questiona o Código Hays, uma vez que o código prescreve a seguinte formula ao lidar com o sistema judiciário:

A Lei, natural ou humana, não deve ser ridicularizada, nem deve ser criada simpatia por sua violação. [...] As cortes não devem ser apresentadas como injustas. Isso não significa que uma corte específica não possa ser apresentada como injusta, muito menos que um oficial da corte em particular não possa ser apresentado desse modo. Entretanto, o sistema judiciário do país não deve ser visto como resultado dessa apresentação.⁸⁰ (The Motion

⁷⁹ “This is one case I've enjoyed losing. I'm coming to see you in the Death House, Michael, every day. Our little visits will be great fun. I'm going to ask for a stay of execution, and I really hope it will be granted. I want you to live as long as possible before you die...I've got an edge. I know you're going to the gas chamber.”

⁸⁰ “Law, natural or human, shall not be ridiculed, nor shall sympathy be created for its violation. [...] The courts of the land should not be presented as unjust. This does not mean that a single court may not be

Outra interpretação possível é que a justiça dos homens seria outra versão do canibalismo visto por Michael no piquenique que Bannister havia preparado para Elsa. De fato, no momento desse acontecimento, em que estão presentes Bannister, Elsa, Grisby e Broome, O'Hara se recorda de uma experiência que teve enquanto pescava na costa brasileira e a compara com a cena que está assistindo. Ele lembra que os tubarões que cercavam a costa estavam cedendo pela presença do sangue que tingia o mar, assim, no frenesi da situação, os predadores acabaram se devorando, não sobrando nenhum deles para contar história:

Você sabia que uma vez, na costa do Brasil, eu vi um oceano tão encharcado de sangue que a água ficou negra no poente do sol. Foi em Fortaleza. Tínhamos linha e alguns de nós decidimos pescar. Minha isca foi a primeira a ser mordida. Era um tubarão, e depois surgiu mais um tubarão, e depois outro, até que todo o mar ficasse repleto de tubarões. O meu tubarão se machucou com o anzol, e o cheiro, ou talvez a mancha, e o fato dele estar morrendo, levou os outros a loucura. Depois as feras começaram a se atacar umas às outras; no frenesi deles, eles acabaram todos se devorando. Você pode sentir a luxúria e o homicídio como um vento ardendo em seus olhos. E você pode sentir o cheiro da morte exalando do fundo do mar. Eu nunca vi algo pior até o piquenique desta noite. E você sabe, não houve nenhum daqueles tubarões que sobreviveu⁸¹.

O'Hara, que se diz um “tolo”, um “cego” ao longo do filme, demonstra ter neste momento uma clarividência rara, uma vez que prevê o destino das personagens presentes no piquenique, afinal, o retrato do canibalismo praticado entre os tubarões, que se devoram mutuamente, afobados pela presença do sangue de seus congêneres, também está presente no julgamento de Michael, que acusado de matar Grisby (que a rigor, não foi um crime que cometeu, embora ele não seja totalmente inocente, pois chega a participar da conspiração do qual é vitimado), encontra no seu advogado de defesa, o seu próprio acusador, já que, durante o desenrolar do processo, Bannister assume diversos papéis, inclusive o do interrogador e do interrogado. É um breve

presented as unjust, much less that a single court official must not be presented this way. But the court system of the country must not suffer as a result of this presentation.”

⁸¹ “Do you know, once off the hump of Brazil, I saw the ocean so darkened with blood it was black, and the sun fadin' away over the lip of the sky. We put in at Fortaleza. A few of us had lines out for a bit of idle fishin'. It was me had the first strike. A shark it was, and then there was another, and another shark again, till all about the sea was made of sharks, and more sharks still, and the water tall. My shark had torn himself from the hook, and the scent, or maybe the stain it was, and him bleedin' his life away, drove the rest of 'em mad. Then the beasts took to eatin' each other; in their frenzy, they ate at themselves. You could feel the lust and murder like a wind stingin' your eyes. And you could smell the death reeking up out of the sea. I never saw anything worse until this little picnic tonight. And you know, there wasn't one of them sharks in the whole crazy pack that survived.”

número de esquizofrenia, no qual Bannister se interroga ao mesmo tempo em que responde suas questões, mas tal ato esquizofrênico não seria no fundo um canibalismo praticado pelo próprio advogado que, no frenesi de seu plano, se auto-devora, isto é, destrói sua própria defesa (perdendo, portanto, o caso, coisa que nunca lhe ocorreu, como Bannister lembra a Elsa, um pouco antes do julgamento: “Eu nunca perdi um caso, você se lembra”), no intuito de condenar Michael à morte.

Na verdade, disposto a tudo para infligir a dor e a humilhação sobre os outros, aquela que provavelmente sente, o advogado coloca em jogo sua própria vida. Aliás, não só Bannister, mas como todas as personagens da trama estão dispostas a tudo no intuito de alcançarem os seus objetivos, outorgando, finalmente, as outras figuras da história a posição de meros instrumentos a serem utilizados na persecução de seus planos. Verifica-se então que cada personagem acaba sendo tanto o sujeito quanto o objeto da especulação alheia, já que todos assumem um comportamento semelhante, incluindo Michael, que aceita a proposta de Grisby na intenção de ganhar o dinheiro que precisa para poder fugir com Elsa, a quem deseja ardentemente. Inclusive, a tal respeito, percebe-se que as questões estratégicas e psicológicas envolvidas na trama tornaram-se tão complicadas e complexas que nenhuma personagem consegue absolutamente dominá-las. Além do mais, os níveis de auto-interesse e de desconfiança se tornaram tão altos que seria ingênuo e quase suicida tentar oferecer qualquer reciprocidade genuína. Assim, como resultado final, não há como alegar que exista de fato uma personagem totalmente pura e inocente, já que em tal jogo não há vencedores, apenas sobreviventes, como no caso de O'Hara que relata a história ao público.

Desta forma, pouco antes de ser proferida a decisão, O'Hara é persuadido por Elsa, através dos olhares insinuantes da mulher, a tomar uma overdose das pílulas analgésicas de Bannister que estão sobre a mesa. Com a confusão gerada por sua atitude, Michael é levado até a sala do juiz, onde consegue fugir do tribunal, depois de dominar os dois guardas que o vigiavam e de se passar como um membro do júri (outra vez, nota-se que há certa inversão entre os papéis exercidos, uma vez que, nesta sequência, Michael é tanto o réu quanto o membro do júri). Simultaneamente à ação de O'Hara, Elsa observa a sua saída pela janela do tribunal. Assim, após a sua fuga alucinante, o jovem irlandês acaba se escondendo em um teatro do bairro chinês, e é seguido por Elsa, que se mostra peculiarmente familiarizada com o ambiente, uma vez que o espectador a vê falando fluentemente mandarim. Enquanto policiais vasculham o

local à sua procura, Michael encontra uma arma na bolsa de Elsa, descobrindo que foi ela quem havia matado Grisby. Após acusá-la do crime, ele perde os sentidos devido aos barbitúricos e é levado pelos capangas (também chineses) de Elsa a um parque de diversões deserto.

Quando O'Hara acorda no parque de diversões abandonado, ele explica todo plano que o envolvia em sua narração em *off* enquanto se vê na tela uma seqüência instigante, em que Michael, ainda sob o efeito dos anestésicos, passa por diversas rampas e obstáculos até encontra Elsa na “sala dos espelhos”.

Eu estava certo. Ela era a assassina. Ela matou Grisby. Agora ela ia me matar. O empregado dela Li e seus amigos me levaram até a escuridão e me esconderam num lugar que estaria a salvo dos policiais, mas não dela. Um dos chineses trabalhava num parque de diversões. Estava fechado, pois estávamos fora da temporada. Um parque de diversões vazio é um bom local para se esconder e ela me queria escondido. Bem, eu fui parar na Casa Maluca e por lá permaneci durante um tempo, pensei que era eu quem estava maluco. Depois de tudo o que passei, qualquer coisa louca parecia natural. Mas agora estava lúcido sobre um assunto - ela. Eu sabia sobre ela. Ela planejou matar Bannister, ela e Grisby. Grisby iria fazer isto para ficar com uma parte do dinheiro de Bannister. Ao menos isto Grisby pensava, mas é claro, que ela pretendia também matar Grisby depois que ele fosse usado para alcançar o seu propósito. Pobre idiota, ele nem nunca fez isso. Ele atirou em Broome, e isto não fazia parte do plano. Broome talvez tivesse falado com a polícia antes de morrer. E se os policiais tivessem seguido a pista, teriam chegado a Grisby, e os policiais teriam feito Grisby falar, confessando tudo e acabando com os planos dela. Então ela tinha que calar Grisby rapidamente. E eu era o cara para isso⁸².

Durante esta seqüência, Michael é filmado caminhando por entre corredores escuros, como uma espécie de labirinto, em que é possível notar os fragmentos de um cavalo selvagem desenhado nas paredes da casa e um aviso escrito “*FIQUE DE PÉ OU DESISTA*”. Ele então tropeça num mecanismo do brinquedo e cai numa rampa em ziguezague que aparenta ser o corpo de uma serpente que o engole vivo (numa possível alusão a Elsa, já que a mulher o havia fatalmente atraído para dentro de seu plano, como nos informara o próprio O'Hara em seu *voice-over*). Ao chegar no final do tobogã, ele

⁸² “I was right. She was the killer. She killed Grisby. Now she was going to kill me. Her servant Li and his friends smuggled me out into the darkness and hid me where I'd be safe from the cops, not safe from her. One of the Chinese worked in an amusement park. It was closed for the season. An empty amusement park makes a good hide-out and she wanted me hidden. Well, I came to in the Crazy House and for a while there, I thought it was me that was crazy. After what I'd been through, anything crazy at all seemed natural. But now I was sane on one subject - her. I knew about her. She planned to kill Bannister, she and Grisby. Grisby was to do it for a share of Bannister's money. That's what Grisby thought, but of course, she meant to kill Grisby too after he'd served his purpose. Poor howling idiot, he never even did that. He went and shot Broome, and that was not part of the plan. Broome might have got to the police before he died. And if the cops traced it to Grisby, and the cops made Grisby talk, he'd spill everything and she'd be finished. So she had to shut up Grisby but quick. And I was the fall guy.”

emerge na “sala dos espelhos”, onde um piso rotativo o expõe diante de diferentes espelhos, que oferecem inúmeros reflexos de seu rosto (como *close-ups*) que acabam se misturando e distorcendo a sua imagem.

Neste momento, com uma lanterna em sua mão, Elsa aparece na fresta da porta de entrada da sala e confessa sua culpa para Michael, revelando que havia planejado com Grisby a morte do seu marido, para que os dois pudessem dividir o seguro, porém teve que matar seu cúmplice, pois ele havia perdido a cabeça ao matar Broome e poderia muito bem denunciá-la quando interrogado pela polícia. Assim, ela tenta extorir O’Hara das razões que a levaram a enganá-lo, jurando, finalmente, o seu amor por ele. Mas diante das palavras de Elsa, Michael relembra o provérbio chinês citado por ela: “Aquele que segue sua natureza mantém a sua natureza original no final” e a desafia a mudar para “algo melhor” do que sua natureza original, mas ela se recusa, preferindo tentar assumir o controle da situação do que realmente se entregar ao amor que diz sentir por O’Hara.

Bannister aparece então na sala e conta que escreveu uma carta ao promotor público contando que Elsa havia matado Grisby e planejado a sua morte, inocentando, portanto, Michael. Por fim, o advogado ameaça disparar sobre Elsa, mas confessa que isto também irá matá-lo: “Você está apontando para mim, não é? Eu estou mirando em você, *lover*. Claro, matando você estou também me matando. É a mesma coisa. Mas você sabe, eu estou muito cansado de nós dois”. Assim, similar à imagem dos tubarões que se devoraram uns aos outros, marido e mulher acabam disparando um contra o outro e os dois morrem. Isso ocorre concomitantemente à destruição de suas imagens refletidas nos espelhos do parque, uma vez que não é possível determinar suas verdadeiras posições, isto é, onde cada um está em relação ao outro, a partir das imagens refletidas nos espelhos. Deste modo, sem saberem se estão atirando efetivamente no seu alvo ou apenas na imagem refletida de sua mira, Bannister e Elsa atiram nos espelhos que refletem suas imagens, (fig. 31). Nesta cena, a tela parece se transformar em uma espécie de caleidoscópio, de espelhos partidos, em que a totalidade da imagem das personagens se reconstrói a partir dos estilhaços de seus reflexos.



Figura 31

Tem-se então presente nesta cena o que Deleuze chama de “coalescência” entre o virtual e o atual, ou seja, o “real”, pois, de acordo com o autor, estão presente na “sala dos espelhos” três personagens, sendo estes O’Hara e dois de seus perseguidores, Elsa e Bannister. No decorrer da sequência, contudo, em que os reflexos dos espelhos assumem a posição de um corpo real, se perde qualquer capacidade de distinguir as imagens “reais” de cada uma das três personagens das de suas duplicações, tornando o atual e o virtual indiscerníveis. Na verdade, o próprio cinema, segundo Deleuze, mostra que não há distinção entre imagem (virtual) e atualidade (real), preferindo uni-los dentro do cristal:

É por isso, que mais cedo, [o cinema] procurou por circuitos ainda maiores que poderiam unir a imagem atual com imagens-recordadas, imagens-oníricas, e imagens do mundo.... Não deveria, então, seguir a direção contrária daquilo que foi perseguido? Contrair a imagem ao invés de dilatá-la. Procurar pelos circuitos menores que funcionam como um limite interno para todos os outros e que colocam a imagem atual ao lado de uma espécie de imediato, simétrico e até mesmo simultâneo dobro⁸³. (DELEUZE, 1983, p. 68 – minha tradução)

Na verdade, o conceito bergsoniano de imagem, cunhado pelo autor em seu livro *Matéria e Memória*, é essencial para compreensão dessa descrição da “imagem cristal”, pois, segundo o filósofo francês, a imagem se forja entre a “representação” e o próprio “objeto,” nunca completamente objetiva ou puramente dependente da percepção subjetiva (BERGSON, 1999, p. 9). Deleuze realiza um trabalho semelhante em *Cinema II* (1983), ao defender a mitigação da distância entre as imagens do cinema e da chamada realidade que elas procuram retratar. Assim, ao contrário de domínios opostos,

⁸³ “Voilà pourquoi, dès le début, il cherché des circuits de plus en plus grandes qui unirait une image réelle avec des images-recollection, des images-oniriques, et images-monde ... Ne devions pas suivre le sens opposé dont on a poursuivis? Contractante l'image au lieu de la dilater. À la recherche du plus petit circuit qui fonctionne comme une limite interne pour tous les autres et qui met l'image réelle à côté d'une sorte de immédiat, symétrique, consécutive, et même simultanée double.”

seria melhor pensar a relação enquanto “a coalescência da imagem real e da imagem virtual”, tendo a imagem dois lados ao mesmo tempo, isto é, o real e o virtual, (DELEUZE, 1983, p. 69). Em outras palavras, uma imagem – lembrada, sonhada, imaginada - é co-extensiva ao mundo que a gerou, uma vez que não se mostra separada de seu referente.

Por uma linha similar de raciocínio, seria possível então conceber Elsa – e, de certo modo, pensar a própria concepção de *femme fatale* - como uma personagem que paira em algum lugar entre esses dois estados, isto é entre o real e o virtual, sendo ela mesma um entrelaçamento do real e do imaginário, uma vez que sua imagem é construída, ao longo da obra, tanto a partir do ponto de vista do herói (se nota, ao longo do filme, que a própria protagonista da obra raramente fala de si mesma, sendo que suas características, suas qualidades e seus defeitos são narrados por Michael), que a vê inicialmente como uma figura “angelical” e “frágil”, chegando a chamá-la de *Rosalinda*, objeto inacessível de seu desejo, quanto pelo o que seria a “verdadeira” natureza de Elsa, ou seja, da perigosa mulher que enreda Michael, anunciada, de certa forma, desde o início, quando ela lhe conta um pouco de sua história, em que se percebe que a misteriosa mulher é associada com lugares nefastos como Chifu (“a segunda cidade mais nefasta do mundo”), Macau (de acordo com O’Hara, o lugar mais perigoso do mundo) e Xangai (“um lugar onde você precisa ter mais do que sorte”). Assim, qual Elsa seria a real? Ou todas elas não passariam de virtualidades? Afinal, a personagem de Rita Hayworth permanece ambígua durante a maior parte do filme, talvez se revelando apenas quando os espelhos que refletem sua imagem são partidos. Como já apontado, mesmo os *close-ups* de Elsa pouco revelam sobre seu caráter, uma vez que ela parece fria, entorpecida diante da câmera.

Portanto, a personagem de Elsa em si não é nada, já que sua imagem, isto é, o que ela representa para os outros, especialmente para O’Hara, que ora a vê como angelical ou ora como demoníaca, é tudo. Contudo, a imagem de Elsa também não pode ser totalmente separada da “realidade”, já que é o produto do meio que lhe deu origem, como a própria Elsa admite, quando reconhece haver no mundo maldade, sendo então impossível escapar dessa constrição imposta pela atualização. Há, então, ao mesmo tempo, uma virtualidade das imagens transmitidas por Elsa, isto é, da *pin-up* “ingênua”, segurando o seu cachorrinho, ou da mulher que, vestida de capitão, disputa o comando do navio. Ainda assim uma força emanada por essas imagens faz com que essas

virtualidades também sejam reais. Como a “imagem cristal” de Deleuze, que confunde o real e o virtual, do qual a cena do espelho em *A dama de Shanghai* seria um exemplo desta formulação, o espelho é ao mesmo tempo real e virtual porque “a imagem que produz é virtual em relação ao personagem real que é capturado, mas é real no espelho que agora deixa o personagem apenas na presença de sua virtualidade, uma vez que o empurra para fora do campo de representação” (DELEUZE, 1983, p. 70). A imagem de Elsa também está contida entre esses dois mundos, já que sua imagem apresenta realidade quando inserida dentro de uma perspectiva particular, isto é, dentro de um espaço, de um contexto preciso que é a narração de Michael.

Neste sentido, se segundo Gilles Deleuze, o cinema teria descoberto toda a sua “potência” ao evidenciar não apenas a sua “capacidade de reprodução do real”, ou seja, de imitação da vida, mas como a sua “aptidão para a criação de mundos virtuais que aspiram se atualizar”, Elsa Bannister também demonstra possuir o que Deleuze chama de “Potência do Falso” (DELEUZE, 1983, p. 180), já que compreende que para sobreviver, ela precisa não apenas aceitar a existência do “falso”, da “ilusão”, mas deve incorporá-las, reproduzir essas falsidades que originam, por sua vez, a própria atualidade material da personagem. Em outras palavras, para o autor, produzir ilusões constitui a gênese do próprio processo de produção de realidade e, assim, grande parte desta obra de Welles também se compõe deste conflito (1983, p. 182). Ao se destruir toda a imagem refletida nos espelhos (em última medida, todas as duplicações possíveis de um corpo), também é destruído o corpo gerador dessas virtualidades, como no caso de Elsa, em que seu próprio ser passa a se extinguir quando suas imagens – isto é, as ilusões que geraram a sua existência dentro da trama - são efetivamente destruídas.

Deste modo, estando a mulher ferida de morte, em que a câmera desce ao nível do solo para capturar o rosto agonizante da mulher, ela estabelece uma última conversa com Michael. Ele então se lembra de sua conversa com Elsa sobre a maldade no mundo, ao que a mulher, desfalecendo, admite sua própria “natureza original” circunscrita dentro de um universo corrupto e “mau”. Mas sua súplica final não consegue ganhar a sua simpatia, mesmo depois de um apelo a seu sentimentalismo:

Michael: Você disse que o mundo é mau, e que não podemos fugir da maldade. E você está certa neste ponto. Mas você disse que não podemos lutar contra isso. Nós devemos lidar com a maldade, fazer as pazes. E então a maldade irá lidar com você, fazer as pazes com você, no fim, com certeza.

Elsa: Você pode lutar, mas que bem irá te fazer? Adeus.

Michael: Você diz que não podemos vencer?

Elsa: Não, não podemos vencer. Dê o meu amor ao amanhecer.

Michael: Nós também não podemos perder. Apenas se desistimos.

Elsa: E você não irá

Michael: Não novamente!

Elsa: Oh Michael, tenho medo. Michael? Volte aqui, Michael! Por favor! Eu não quero morrer! EU NÃO QUERO MORRER⁸⁴!

Assim, desprendido da atração que sentia por Elsa, Michael a abandona para que ela possa morrer sozinha. Enquanto ele sai do parque, em que o portão de saída range como o chocalho de algo sinistro, Michael ressurge da escuridão, deixando, portanto, para trás os cadáveres dos dois tubarões que morreram motivados pela própria sede de sangue, e anda em direção do amanhecer e da praia que se desenha em seu horizonte. Ao caminhar para chamar a polícia, a câmera sobe lentamente e o marinheiro começa a narrar seus pensamentos finais:

Eu fui chamar a polícia, mas eu sabia que ela estaria morta antes deles chegarem e eu estaria livre. O bilhete de Bannister para o advogado da acusação resolveria tudo. Eu seria oficialmente inocentado, mas isso é uma grande palavra - inocência. Mais parecido com estúpido. Bem, todo mundo é o bobo de alguém. A única maneira de ficar fora de problemas é ficar velho, então eu acho que vou me concentrar nisso. Talvez eu viva por tanto tempo que eu irei esquecê-la. Talvez eu irei morrer tentando⁸⁵.

No final do filme o “herói” escapa da morte não porque é totalmente inocente, afinal, ele chega a participar da conspiração do qual é vítima, pois pretendia assumir a culpa do “homicídio” de Grisby para ficar com Elsa (a quem continua a desejar mesmo após a revelação de sua natureza) e os cinco mil dólares. Deste modo, ao final do filme, O’Hara parece adquirir o que Nietzsche chamaria de “consciência do trágico”(NIETZSCHE, 1992, p. 14). Na verdade, com essa concepção, Nietzsche responde ao dito chamado pessimismo helênico, pois os gregos, ao representar suas dores, descobrem, segundo o autor, na essência trágica da vida a plenitude de uma existência ritmada pelo destino, pela alternância da criação e da destruição, da alegria e do sofrimento. Neste mesmo viés, O’Hara também parece adquirir esta consciência,

⁸⁴ “**Michael:** You said the world's bad, and we can't run away from the badness. And you're right there. But you said we can't fight it. We must deal with the badness, make terms. And then the badness'll deal with you, and make its own terms, in the end, surely./**Elsa:** You can fight, but what good is it? Goodbye./**Michael:** You mean we can't win?/**Elsa:** No, we can't win. (poetically) Give my love to the sunrise./**Michael:** We can't lose, either. Only if we quit./**Elsa:** And you're not going to?/**Michael:** Not again!/**Elsa:** Oh Michael, I'm afraid. (He strolls away.) Michael? Come back here. Michael! Please! I don't want to die! I DON'T WANT TO DIE!”

⁸⁵ “I went to call the cops, but I knew she'd be dead before they got there and I'd be free. Bannister's note to the DA (would) fix it. I'd be innocent officially, but that's a big word - innocence. Stupid's more like it. Well, everybody is somebody's fool. The only way to stay out of trouble is to grow old, so I guess I'll concentrate on that. Maybe I'll live so long that I'll forget her. Maybe I'll die trying.”

pois tem consciência de seu devir (isto é, de seu vir a ser), sem o véu de beleza e ilusão que permite o homem olhar com a mesma serenidade e alegria o que há de sombrio no mundo.

Assim, mesmo que, no início, ele afirme que, quando entra numa ilusão, age como um tipo de “tolo” ao seguir cegamente o objeto de sua fantasia, não resta dúvida, por outro lado, que Michael soube escapar do feitiço lançado por Elsa, que com um só olhar soube atraí-lo para sua armadilha. Afinal, ele resiste a ela (mesmo que afirme que não tenha deixado de desejá-la, mesmo a imagem de Elsa insista em existir entre os fragmentos dos espelhos estilhaçados), destruindo, para tanto, cada um dos reflexos entre os quais, antes, ele não sabia qual era a imagem real de Elsa, e qual era o seu duplo. Ciente de seu desejo por Elsa, Michael sabia que a única forma de não sucumbir seria seguir.

5. CONCLUSÃO:

No decorrer das análises dos três filmes escolhidos contidas nesta dissertação, tentou-se evidenciar como é construída a imagem de cada *femme fatale*, explicitando, assim, singularidades na construção de cada personagem. Com efeito, Doña Sol, Gilda e Elsa não são totalmente semelhantes entre si, não apenas em virtude das abordagens particulares realizadas pelos diretores, que são distintas, como também são diferentes as personagens construídas no interior de cada obra, mesmo quando se trata de uma mesma atriz, como no caso de Rita Hayworth. Afinal, a Hayworth de *Gilda* parece estar completamente ausente em *A dama de Shanghai* por um processo que envolve muito mais do que a mudança de sua aparência física. Como apontou Richard Dyer (1998, p. 95), há uma “destruição implacável” da imagem da atriz na produção de 1948 – realizada pouco mais de 12 meses depois de *Gilda* (1946) –, em que seu então marido Orson Welles, também diretor do filme, orquestrou e realizou, na presença de dezesseis fotógrafos, a execução de sua antiga personagem ao cortar e pintar de loiro platinado o famoso cabelo da intérprete de Gilda, anunciando, assim, “o nascimento de uma nova Rita”.

Toda comoção em torno da nova imagem da atriz se deu, em grande parte, pela importância da aparência física de Rita Hayworth para construção de sua *persona* cinematográfica, pois, como já indicado nos capítulos anteriores, um elemento proeminente para elaboração de sua imagem enquanto estrela de Hollywood era a sua estética particular, sendo que todo o seu físico, principalmente no que dizia respeito ao seu cabelo (uma vez que, do início de sua carreira, julgando os estúdios que sua latinidade excessiva não seria muito bem recebida pelo público da época, a atriz foi obrigada a tingir seus espessos cabelos negros e a sofrer um doloroso processo estético para aumentar a extensão de sua testa), foi minuciosamente trabalhado com o objetivo de encantar o espectador que a assistia.

Sendo assim, o que parece ser particularmente perturbador nesta transformação de Hayworth é que, inicialmente, não havia nenhuma razão óbvia para tal. Afinal, entre 1946 e 1947 (data no início das gravações de *A dama de Shanghai*), a popularidade da atriz estava em alta, sendo que uns dos principais motivos para ascensão da estrela era

tanto sua boa aparência, especialmente ligada ao seu cabelo ruivo e volumoso - que pareciam lhe outorgar a imagem de uma mulher livre, selvagem e quente -, quanto os seus talentos enquanto cantora e dançarina. Além disso, entre o seu filme de 1941, ano da produção de *Sangue e Areia*, e o lançamento de *Gilda* em 1946, há um esforço por parte de Harry Cohn, diretor da Columbia Pictures, que adotou a jovem Margarita Cansino, vulgo Rita Hayworth, como sua protegida, para construir uma marca, isto é, um meio de diferenciá-la dos outros artistas, sendo que a associação de sua beleza com a sua origem latina (associação esta construída desde o início de sua carreira no filme *Sangue e Areia*, quando para interpretar a exuberante Doña Sol, uma aristocrática senhora de terras espanhola, tingiu o seu cabelo de vermelho para caracterizar toda força e ardor passional da personagem) e o seu talento como dançarina e cantora (expresso, essencialmente, na sequência do *striptease* das luvas em *Gilda* e, em *Sangue e Areia*, na cena em que Doña Sol, para seduzir Gallardo, canta *Verde Luna* ou ainda, quando dança o *paso doble* com Manolo de Palma para selar o seu novo caso amoroso) haviam se tornado uma de suas marcas mais bem sucedidas que tornaram Rita Hayworth um verdadeiro fenômeno mundial, digno da explosão nuclear de Bikini, na qual a bomba, que ali explodiu, tinha pintado em sua carcaça a mesma imagem dos cartazes promocionais do filme *Gilda*, em que a atriz, vestindo seu arquétipo vestido preto tomara que caia, aparece jogando displicentemente para trás seus volumosos cabelos vermelhos.

Deste modo, a mudança para o loiro platinado, à la Lana Turner, de Hayworth para o papel de Elsa em *A dama de Shanghai* levanta imediatamente questões sobre o que essa “execução da *persona* de Rita Hayworth” (cf. DYER, 1998, p. 95) pode sugerir. Afinal, além de ter pintado seu cabelo de platino *blonde*, Orson Welles decidiu tirar toda “cor” de Rita Hayworth, ao vesti-la predominantemente de branco em seu filme - o que não está de certa forma presente na obra de Sherwood King *If I die before I wake*, a fonte literária da produção, onde Elsa Bannister possui um “cabelo vermelho escuro” que paira “solto e selvagem” sobre seus ombros (remetendo, talvez, aos respectivos cabelos de Doña Sol e Gilda). Assim, indo além da simples aparência física da personagem, é necessário compreender que o processo indica a abolição do carisma de suas personagens anteriores. Efetivamente, Elsa apresenta uma passividade física que nos conduz ao elemento mais importante para compreensão da manipulação imagética operada por Welles, pois a movimentação corporal (enquanto forma de auto-expressão)

das personagens de Doña Sol e Gilda contrastam com a passividade e frieza expressa por Elsa.

Com efeito, na estratégia de sedução das personagens de Gilda e Doña Sol, percebe-se que elas são ativas, causando movimento e ação na trama. A própria forma como elas são introduzidas em seus respectivos filmes - em que Gilda, jogando para trás o seu volumoso cabelo, abala a serenidade e confiança *hard-boiled* de Johnny, ou ainda, no momento, em que Doña Sol de Mihura, sem maiores cerimônias, entra na silenciosa capela para se depara com Gallardo, um jovem toureiro em ascensão, que, orando por sua vida, irá encontrar na figura da rica aristocrata o mais perigoso “touro” a ser enfrentado -, apresenta, de certo modo, personagens dinâmicas, capazes de gerar, por conta própria, energia e ação. Por outro lado, Elsa raramente se move, sendo freqüentemente transportada por uma carruagem, carro ou barco. A própria cena, em que ela é vista pela primeira vez, se mostra estática, fria. Afinal, Elsa apenas esboça um leve sorriso em seus lábios quando a câmera a captura. Mesmo no momento em que parece despertar mais intensamente algum tipo de desejo, quando, por exemplo, mergulha do alto de uma rocha para dentro do mar enquanto Grisby a observa através de seu telescópio, seu mergulho também é essencialmente estático, pois não há nenhum impulso real de sua parte, se deixando apenas levar pela força da gravidade que a emburra para baixo.

Além disso, as táticas de sedução de Elsa não são apenas um jogo como no caso de Doña Sol e Gilda, em que esta última inicia toda uma encenação, fingindo ser uma mulher escandalosa e adúltera para fazer ciúmes a Johnny Farrel, a verdadeira razão de seu afeto. Já Elsa Bannister apresenta poucas emoções, permanecendo, ao longo do filme, como uma espécie de objeto, isto é, de produto manufaturado, relação esta representada principalmente na própria cor platina e pouco natural do cabelo da personagem, que, através de sua bela e artificial superfície, manipula os outros a agirem pelos seus interesses. Deste modo, comparada a Gilda, cujos afetos evoluem ao ritmo dos estímulos que estão ao seu redor, ou até mesmo a Doña Sol, que apesar de sua figura imponente, diverte-se em cantarolar para demonstrar sua vitória sobre uma “adversária”, o comportamento de Elsa se mostra particularmente contido e frio. Frieza que se mantém mesmo durante o apoteótico tiroteio na sala dos espelhos. Efetivamente, durante a cena, nota-se que seu rosto se assemelha a uma máscara branca, em que seus olhos nem piscam, quando atira em seu marido e é baleada em troca. Somente a partir

desse momento, quando há a destruição de seu corpo físico, isto é, da máscara que continha seus movimentos e emoções, que a mulher parece voltar à vida, tropeçando, em direção de O'Hara, para gritar por socorro.

O comercial de óleo para cabelo *Glossolust*, presente na obra de Welles, inserido em parte do filme em que as personagens falam sobre o amor, insinua que Elsa é uma construção sem vida, cosmeticamente manipulada para suscitar o desejo. De certa forma, isso já aparecia em Gilda, principalmente, no momento em que realiza o *striptease* de sua luva, ao pedir para a platéia que a ajude a tirar a sua roupa, pois, como ela mesma diz, “não é muito boa com zíperes”. Contudo, como a dissertação tentou mostrar, diferentemente de Elsa, Gilda gera movimento por conta própria, uma vez que ela é capaz de fugir de Johnny quando seu casamento se torna constritivo, indo para Montevideu, onde consegue um emprego como cantora e dançarina no *nightclub* local. Além disso, quando decide realizar o “*striptease*” na frente de todos os homens presentes no cassino de Johnny, a fim de humilhá-lo, sua dança e canto são na realidade uma resposta a toda situação constringente em que vive. Ao cantar *Put the blame on Mame*, Gilda, de alto e bom som, admite sua culpa, implicando também a participação do espectador masculino em sua culpa, pois são eles que a vêem como uma devassa. Portanto, ao tornar transparente o mecanismo que a produziu, Gilda se transforma em um sujeito dentro da trama, com um olhar e uma voz própria capaz de comunicar as suas intenções.

Como tentou-se apontar, Gilda pode ser considerada uma “mulher moderna”, pois se movimenta livremente, perambulando em locais predominantemente masculinos, sendo capaz de fugir sozinha para outro país e arrumar um emprego em uma boate por conta de seu talento como dançarina. Tais aspectos ajudam a construir a personagem de Gilda como uma *femme fatale*, na medida em que realça a independência que tem ante a atmosfera de encarceramento criada pela relação entre Johnny e Mundson. Nesta via, para Richard Dyer (1998) é preciso então repensar a necessidade de novas concepções sobre o papel da dança e do canto em filmes não musicais da década de quarenta, uma vez que, na análise do autor, o número musical executado por Hayworth em *Gilda* ajudou a construir sua carismática *persona* enquanto *femme fatale*. Com efeito, muitos estudiosos, como Laura Mulvey (1975), percebem esses números de exibição feminina como um momento de fetichização do corpo feminino. Contudo, como observado na análise do filme *Gilda*, a personagem, mais do

que apontar para a fetichização (passiva) da mulher sob o olhar (ativo) dos homens, que incessantemente tentam investigá-la, controlá-la e puni-la, torna-se de algum modo uma espécie de “símbolo”, ou, como nas palavras de Dyer (1998, p. 96), um ponto “de resistência feminina dentro do próprio sistema que define as mulheres como sendo impotentes e falhas”.

Neste sentido, Doña Sol parece se aproximar muito mais das estratégias de ação de Gilda, mas ela também é distinta desta última, uma vez que é uma figura ativa, que não se curva diante dos outros, diferentemente de Gilda que chora e cai aos pés de Johnny para lhe pedir que a liberte. Afinal, quem se ajoelha em seus pés é Gallardo que, totalmente dominado pela sua exuberante presença, larga sua carreira e seu casamento para ficar com a sedutora e aristocrática dama. De certo modo, tal diferença pode ser explicada pela própria posição social de Doña Sol, uma vez que ela é uma senhora de terras, rica e independente, que pode ter tudo o que quer, como seu próprio tio, Dom José, expressa, ao explicar para Juan que, desde criança, jogava fora seus brinquedos, ainda novos, quando se cansava deles.

Mesmo o fato de ela decidir seduzir Gallardo, parece muito mais um *hobby* da personagem do que uma efetiva perversidade, na medida em que ela já havia tido outros amantes, como o próprio Capitão Pierre Lauren, que fora substituído por Juan. Aliás, quando decide mostrar a Carmem a real natureza de seu relacionamento com Juan (comprovando, então, sua superioridade sobre a adversária), não é ela que o beija, mas sim ele que demonstra gostar de Donã Sol (e do novo ambiente em que está inserido): o contrário do mundo que lhe oferece a sua esposa. Conforme foi apontado, na primeira aparição de Donã Sol ela se distingue das outras mulheres ao exibir um ostensivo colar de pérola que denota a sua posição social. Além disso, durante a tourada, ela atrai a atenção do hábil toureiro pela sua localização espacial, isto é, no alto da tribuna de honra, o que manifesta mais uma vez a sua distinção social sobre os outros.

Portanto, pela diferença existente entre as personagens, mesmo ao se tratar de uma mesma atriz, a *femme fatale* é uma figura difícil de definir, provocando, conseqüentemente, perguntas complexas sobre sua significação enquanto representação da potência feminina, tanto no que tange a imagem da mulher no cinema quanto na expressão popular de diversas culturas. É importante ressaltar que a própria noção do que é uma mulher fatal é subjetiva, pois Donã Sol é aparentemente nociva, acarretando

a conseqüente decadência e morte do toureiro, apenas para Gallardo. Gilda também só se mostra letal para Mundson que morre vitimado pela sua própria bengala. Aliás, apesar de Elsa ser a *femme fatale* mais circunscrita à definição do termo, isto é, fatal e criminosa, ela também não vitima mortalmente O'Hara, que a abandona no chão do parque de diversões. Nota-se então a guisa de conclusão, que a definição mais ou menos geral da *femme fatale* abarca diferentes variáveis do que seria, propriamente, uma mulher que traz a fatalidade. Deste modo, o termo apropriado para definição da *femme fatale* não poderia ser algo fechado, pelo contrário, deve ser aberto a todas as diferenças possíveis presente nas diversas variações da presente figura de escrutínio.

Neste sentido, a imagem do espelho é interessante para se pensar a *femme fatale*, pois o espelho oferece duplicidade e fragmentação, ao mesmo tempo em que une imagens, ainda que estilhaçadas, criando, assim um tempo e um espaço de reflexão. Além disso, o espelho permite pensar a *femme fatale* enquanto uma imagem que paira entre o real e o virtual (cf. DELEUZE, 1983), isto é, um entrelaçamento que realça a sua potência de sugerir mais do que descrever, como apontaram Helen Hanson e Catherine O'Rawe (2010, p. 3). Na nossa leitura, pensar a *femme fatale* como um espelho partido permite destacar a não homogeneidade presente nesta figura, dado que ela, a figura da *femme fatale*, constitui-se mais de fragmentos do que de certezas, mais aberturas do que fechamentos, mais estilhaços do que uma unidade, como na cena em que Bannister e Elsa, ao atirarem nos espelhos que refletiam suas imagens, transformam a tela em uma espécie de superfície estilhaçada, em que a totalidade da imagem de ambos se reconstrói dos seus reflexos partidos.

Esta dissertação não procurou oferecer, portanto, respostas simples, mas, ao invés disso, trabalhar a especificidade da construção das *femme fatale*, preferindo explicitar as tensões contraditórias presentes em cada personagem. Assim procedendo, as aproximações e associações feitas ao longo do texto, sejam elas de fundo social e histórico, mitológicas ou artístico-literárias, ajudaram a explorar o que nessa figura escapa da descrição exhaustiva, investindo assim, repetindo Helen Hanson e Catherine O'Rawe, mais no que elas evocam e que podem continuar evocando. Ao fim e ao cabo, é nesse impasse que reside toda a sua longevidade enquanto objeto analítico.

6 - FILMOGRAFIA PRINCIPAL:

BLOOD AND SAND. Prod: Darryl F. Zanuck. Dir: Robert Mamoulian. Scr: Jo Swerling. Cast: Tyrone Power, Linda Darrel, Rita Hayworth, Anthony Quinn. EUA, 1941, 144 min, Technicolor. Versão do título em português: *Sangue e Areia*.

GILDA. Prod: Virginia van Upp. Dir: Charles Vidor. Scr: Marion Parsonnet. Cast: Rita Hayworth, Glenn Ford, George Macready, Joseph Calleia, Steven Geray. EUA, 1946, 100 min, preto e branco.

LADY FROM SHANGHAI, THE. Prod/Dir: Orson Welles. Scr: Orson Welles. Cast: Rita Hayworth, Orson Welles, Everett Sloane, Glenn Anders, Ted de Corsia. EUA, 1947, 87 min, preto e branco. Versão do título em português: *A dama de Shanghai*.

FILMES CITADOS:

BLAUE ENGEL, DER. Prod/Dir: Josef Von Sternbergs. Cast: Marlene Dietrich, Emil Jannings. Alemanha, 1930, preto e branco. Versão do título em português: *O anjo azul*.

BLOOD AND SAND. Prod: Paramount. Dir: Fred Niblo. Cast: Rudolph Valentino, Nita Naldi, Lila Lee. EUA, 1922, preto e branco. Versão do título em português: *Sangue e Areia*.

BÜCHSE DER PANDORA, DIE. Cast: Louise Brooks, Fritz Kortner, Francis Lederer. Alemanha, 1929, preto e branco. Versão do título em português: *A caixa de pandora*.

DEAD RECKONING. Prod: Sidney Biddell. Dir: John Cromwell. Scr: Oliver H.P. Garret, Steve Fisher. Cast: Humphrey Bogard, Lizabeth Scott, Morris Carnovsky. EUA, 1947, 100 min, preto e branco. Versão do título em português: *Confissões*.

DEVIL IS A WOMAN, THE. Prod/Dir: Josef Von Sternbergs. Cast: Marlene Dietrich. EUA, 1935, preto e branco. Versão do título em português: *O diabo feito mulher*.

DOUBLE INDEMNITY. Prod: Buddy G. DeSylva. Dir: Billy Wilder. Scr: Billy Wilder, Raymond Chandler. Cast: Barbara Stanwyck, Fred MacMurray, Edward G. Robinson, Porter Hall, Jean Heather. EUA, 1944, 107 min, preto e branco. Versão do título em português: *Pacto de sangue*.

FLESH AND THE DEVIL, THE. Prod/Dir: Clarence Brown. Cast: Greta Garbo. EUA, 1927, preto e branco.

FOOL THERE WAS, A. Prod/Dir: Frank Powell. Cast: Theda Bara. EUA, 1915, preto e branco.

KILLERS, THE. Prod: Mark Hellinger. Dir: Robert Siodmark. Scr: Anthony Veiller. Cast: Edmund O'Brien, Ava Gardner, Albert Dekker, Sam Levene, John Miljan. EUA, 1946, 103 min, preto e branco. Versão do título em português: *Os assassinos*.

MATA HARI. Prod/Dir: George Fitzmaurice. Cast: Greta Garbo. EUA, 1932, preto e branco.

LAURA. Prod/Dir: Otto Preminger e Rouben Mamoulian. Scr: Jay Dratler, Samuel Hoffenstein, Betty Reinhardt, Ring Lardner Jr. Cast: Gene Tierney, Dana Andrews, Clifton Webb, Vicent Price, Judith Anderson. EUA, 1944, 88 min, preto e branco.

MALTESE FALCON, THE. Prod: Hal B. Wallis. Dir: John Huston. Scr: John Huston. Cast: Humphrey Bogard, Mary Astor, Peter Lorre, Elisha Cook, Jr. EUA, 1941, 100 min, preto e branco. Versão do título em português: *Relíquia macabra*.

7 - BIBLIOGRAFIA:

ALVES, Branca Moreira e PITANGUY, Jaqueline. *O que é feminismo*. São Paulo: Cultura, 1985.

AUMONT, Jacques. *Du visage au cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma, 1992.

_____. (org.). *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.

_____ e MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

BARTHES, Roland. *Système de la mode*. Paris: Le Seuil, 1983.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. *O Spleen de Paris*: Pequenos poemas em prosa. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

_____. *As Flores do Mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Baudelaire: Letters from his youth*. Introdução E. Starkie, tradução S. Morini & F. Tuten. New York: Doubleday & Company Inc., 1970.

BAZIN, André. *Orson Welles*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. "Notes on a Theory of Gambling". In: _____, *Selected Writings*. Vol. II. Trad. Rodney Livingstone. Cambridge: Harvard University Press, 2005.

_____. "Sobre alguns temas em Baudelaire". In: _____, *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas, vol. III. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. pp.103-149

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

- BERTHOMÉ, Jean-Pierre e THOMAS, François. *Orson Welles at Work*. London: Imogen Forster, 2008.
- BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- BORDE, Raymond e CHAUMETON, Ethienne. *Panorama du film noir Américain, 1941-1953*, Paris: Les Éditions de Minuit, [1955]1993.
- BRONFEN, Elisabeth. “Femme Fatale: Negotiations of Tragic Desire”, *New Literary History*, vol/nº 35.1, 2004, pp. 103-116.
- CROWTHER, Bruce. *Film Noir: Reflections in a Dark Mirror*. New York: The Continuum Publishing Company, 1989.
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma II. L’Image-Temps*. Paris: Éditions de minuit, 1983
- DICKOS, Andrew. *Street With No Name: A History of the Classic American Film Noir*. Lexington: University Press of Kentucky, 2002.
- DOANE, Mary Ann. *Femmes fatales: feminism, film theory, psychoanalysis*. New York: Routledge, 1991.
- _____. “The desire’s economy”. In: Belton, John (org.), *Movies and mass culture*. New Jersey: Rutgers University Press, 1996.
- DOUGLASS, Carrie. “Toro muerto vaca es: An interpretation of the Spanish bullfight”. In: *American Ethnologist*, vol/nº 2.2, 1984, pp. 242-258.
- DYER, Richard. “Resistance through charisma: Rita Hayworth and *Gilda*”. In: Kaplan, E. A. (org.), *Women in film noir*. London, BFI Publishing, 1998, pp. 91-99.
- FLUCK, Winfried. “Crime, Guilt and Subjectivity in Film Noir”. In: *Amerikastudien/American Studies*, vol. 46, nº 3, 2001, pp. 379-408.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

- FRANK, Nino. "A New Kind of Police Drama: the Criminal Adventure". In: Silver, A. e Ursini, J. (orgs.), *Film Noir Reader*. New York: Limelight Edition, 2006, pp 15-19.
- FRIEDBERG, Albert. "Cinema and the postmodern condition". In: Williams, L. (org.), *Viewing positions: ways of seeing film*. New Jersey: Rutgers University Press, 1995, pp. 59-83.
- FRIEDRICH, Otto. *Cidade das redes: Hollywood na década de 40*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- GALLAGHER, Bruce. "I love you too: sexual warfare and homoeroticism in film noir". In: *Film/Literature Quarterly*, vol. 15, no. 4, 1987, pp. 237-246.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. "Mimesis e Crítica da representação em Walter Benjamin". In: _____, *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- GLEDHILL, Christine. "Klute 1: A Contemporary Film Noir and Feminist Criticism". In: Kaplan, E. Ann (org.), *Women in Film Noir*. London: BFI, 1998, pp. 20-34.
- GRAHAM, Mark. "The inaccessibility of *The Lady from Shanghai*". In: *Film Criticism*, vol. 5, no. 3, 1981, pp. 21-37.
- GUBERNIKOFF, Giselle. "A imagem: representação da mulher no cinema". In: *Conexão, Comunicação e Cultura*, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan./jun. 2009, pp.65-77.
- GUÉRIF, François. *Le film noir américain*. Paris : Edition Denoël, 1999
- HANSEN, Miriam. "Room-for-play: Benjamin's Gamble with Cinema". In: *Canadian Journal of Film Studies*, vol.13, 2004, p.2-27.
- HANSON, Helen. *Hollywood Heroines: Women in Film Noir and the Female Gothic Film*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- _____ e O'RAWE, Catherine. "Cherchez La Femme". In: Hanson, H e O'Rawe, C. (orgs.), *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*. Basingstoke: Palgrave, 2010, pp.1-8.

- HARVEY, Sylvia. "Woman's place: the absent family of film noir". In: Kaplan, E.A. (org.), *Women in film noir*. London: BFI Publishing, 1998, pp. 22-34.
- HIRSCH, Foster. *The Dark Side of the Screen: Film Noir*. New York: Da Capo Press, 1981.
- HORKHEIMER, Max. *Eclipse da razão*. São Paulo: Centauro, 2002.
- IZOD, John. *Hollywood and the box office, 1895-1986*. London: Macmillan Press, 1988.
- KAPLAN, E. Ann (org.). *Women in film noir*. London: British Film Institute Publishing, 1998.
- _____. *A Mulher e o Cinema: os Dois Lados da Câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- KRACAUER, Siegfried. *Theory of film: the redemption of physical reality*. New York: Oxford University Press, 1960.
- _____. *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*, Paris, L'âge de l'homme, 1990.
- KRUTNIK, Frank. *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*. London: Routledge, 1991.
- KUHN, Annette. *The women's companion to international film*. London: Virago Press, 1990.
- LAGNY, Michèle, *De l'Histoire du cinéma : méthode historique et histoire du cinéma*. Paris, Armand Colin Éditeur, 1992.
- LEFF, Leonard e SIMMONS, Jerold. *The dame in the kimono: Hollywood, censorship, and the production code from the 1920s to the 1960s*. New York: Grove Weidenfeld, 1990.
- MARTIN, Angela. "Gilda Didn't Do Any of Those Things You've Been Losing Sleep Over: The Central Women of 40s Films Noirs". In: Kaplan, E. A. (org.), *Women in Film Noir*. London: BFI, 1998, pp. 202-228.

- MATTOS, A. C. Gomes de. *O outro lado da noite: filme noir*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- McLEAN, Adrienne. *Being Rita Hayworth: Labor, Identity, and Hollywood Stardom*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2004.
- MENEZES, Paulo. “REPRESENTIFICAÇÃO. As relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol. 18, n. 51, Fev. 2003, pp. 87– 97.
- METZ, Christian. *Le Signifiant Imaginaire : Psychanalyse et Cinéma*. Paris: Bourgeois, 1984.
- MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- _____. *O Cinema ou o Homem imaginário*. Lisboa: Relógio D’água, 1997.
- MULLER, Eddie. *Dark City: The Lost World of Film Noir*. New York: St Martin’s Griffin Press, 1998.
- MULVEY, Laura. “Visual pleasure and narrative cinema”. In: *Screen*, 1975, vol. 16, nº. 3, pp. 6-18.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O Nascimento da Tragédia: ou Helenismo e Pessimismo*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ORTEGOSA, Marcia. *Cinema noir: espelho e fotografia*. São Paulo: Annablume, 2010.
- PIKE, F.B. *The United States and Latin America: Myths and stereotypes of civilization and nature*. Austin: University of Texas Press, 1992.
- PIPPIN, Robert. “Agency and Fate in Orson Welles’s *The Lady from Shanghai*”. In: *Critical Inquiry*, Winter 2011, nº 37, pp. 214-244.
- PLACE, Janey. “Women in Film Noir”. In: Kaplan, E. Ann (org), *Women in Film Noir*. London: BFI, 1998, pp. 47-68.

- _____ e PETERSON, L. "Some Visual Motifs of Film Noir". In: Silver, A. e Ursini, J. (orgs), *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions, 2006, pp. 65-75.
- RAPPAPORT, Erika D. "Uma nova era de compras: a promoção do prazer feminino no West End londrino 1909-1914". In: Charney, L e Schwartz, V, *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- ROSEN, Marjorie. *Popcorn Venus: Women, Movies and The American Dream*. New York: Avon Books, 1973.
- SCHPUN, Monica. *Les années folles: hommes et femmes au temps de l'explosion urbaine*. Paris: L'Harmattan, 1997.
- SCOTT, Jill. *Electra after Freud: Myth and Culture*. New York: Cornell University Press, 2005.
- SILVER, Alain. *Film Noir Reader 4: The Crucial Films and Themes*. New York: First Limelight Edition, 2004.
- _____ e URSINI, James. *Film Noir Reader*. New York: Seventh Limelight Edition, 2006.
- SIMMEL. Georg. "Bridge and door". In: Frisby, D. e Featherstone, M. (orgs.), *Simmel on Culture. Selected Writings*. Thousand Oaks: Sage Publications, 2000.
- _____. "O dinheiro na cultura moderna". In: SOUZA, Jessé e ÖELZE, Berthold (orgs.), *Simmel e a Modernidade*. Brasília: Unb, 1998.
- _____. "O Estrangeiro". In: MORAES Fº, Evaristo (org.). *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.
- _____. *Philosophie de l'amour*, Paris: Rivages-Poche, 1988.
- SORLIN, Pierre. *Sociología del Cine: La apertura para la historia de mañana*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- TELOTTE, J. P. *Voices in the Dark: The Narrative Patterns of Film Noir*. Chicago: University of Illinois Press, 1989.

- THOMAS, Deborah. "How Hollywood Deals with the Deviant Male". In: Cameron, I. (org.), *The Movie Book of Film Noir*. London: Studio Vista, 1992, pp. 59-70.
- TRUFFAUT, François. "Welles e Bazin". In: Bazin, André, *Orson Welles*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- TRUMPBOUR, John. *Selling Hollywood to the world: US and European struggles for mastery of the global industry, 1920-1950*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- TURRENT, Tomás Pérez e COLINA, José de la. *Conversations avec Luis Buñuel: il est dangereux de se pencher au-dedans*. Paris: Cahiers du Cinema Livres, 1993.
- VACS, Aldo. "Argentina". In: Vanden, Harry E. e Prevost, Gary (orgs.), *Politics of Latin America: The Power Game*. New York: Oxford University Press, 2002, pp. 399-435.
- VEILLON, Olivier-Rene. *O Cinema Americano dos Anos 50*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- VERNANT, Jean- Pierre. "Héstia-Hermes. Sobre a expressão religiosa do espaço e do movimento entre os gregos". In: _____, *Mito e pensamento entre os gregos*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, 197-217.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. *Le miroir brisé: tragédie athénienne et politique*. Paris: Les Belles Lettres, 2001.
- WAGER, Jans B. *Dangerous Dames: Women and Representation in the Weimar Street Film and Film Noir*. Athens: Ohio University Press, 1999.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

8 - REFERÊNCIAS DA WEB:

THE MOTION PICTURE PRODUCTION CODE OF 1930-1967
<http://productioncode.dhwritings.com/multipleframes_productioncode.php>
[acessado em setembro 2014].